Bibl.
I 2722

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 13
Nr. 1
1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
REV. IST. TEORIE LIT., t. 13, nr. 1, p. 1–212
BUCUREŞTI, 1964

1968

97

- IUL. 2005

1 IUL. 1968

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ACADEMICIAN G. CĂLINESCU

Redactor responsabil adjunct: prof. M. NOVICOV

Membri: ACAD. M. BENIUC
ACAD. AL. PHILIPIDE
prof. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R. (Iași)
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
D. MICU

Secretar de redacție: T. VIRGOLICI,

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 13,
București

I 2722.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 13 1964 Nr. 1

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

U IAŞI 2022

SUMAR

Pag.

Studii

G. CĂLINESCU, Ion Eliade Rădulescu 5
MIHAI NOVICOV, Estetica romanului 51
VLADIMIR STREINU, Din problemele versificaţiei 75
RODICA FLOREA, Paul Zarifopol 89
MARCEL DUŢĂ, Problema realizării umane în opera lui Camil Petrescu . . . 121
VIORICA NIŞCOV, Cîteva consideraţii pe marginea baladei *Costea Ciobanul* . 145

Documente

RADU FLORA, Din relaţiile lui Alexandru Odobescu cu iugoslavii. Pe urmele originalului unei scrisori a acestuia către Societatea sîrbă de ştiinţă din Belgrad (1871) 169

Recenzii

Anton Pann, *Scrieri literare (George Muntean)*; Al. Vlahuţă, *Scrieri alese (Ionel Oprişan)*; Ion Roman, *Şt. O. Iosif (Cornelia Ştefănescu)*; Denis Diderot, *Romane (Valeriu Ciobanu)*; *Basmele popoarelor Asiei (George Muntean)*; Maurice Boucher, *Le roman allemand (1914 — 1933) et la crise de l'esprit* (Romanul german şi criza spiritului) *(Viorica Nişcov)*; „Europe", ian.-febr. 1964, număr festiv Shakespeare *(Cornelia Ştefănescu)*; I. U. Jarník şi A. Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal (Ionel Oprişan)* 179

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, nr. 1 p. 1—212. BUCUREŞTI, 1964

6224

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 13 1964 N° 1

SOMMAIRE

Page

Études

G. CĂLINESCU, Ion Eliade Rădulescu 5

M. NOVICOV, L'Esthétique du roman 51

VLADIMIR STREINU, A propos des problèmes de la versification 75

RODICA FLOREA, Paul Zarifopol 89

MARCEL DUŢĂ, Le problème de la réalisation humaine dans l'œuvre de Camil Petrescu 121

VIORICA NIŞCOV, Quelques considérations en marge de la ballade *Costea Ciobanul* 145

Documents

RADU FLORA, Les relations d'Alexandru Odobescu avec les Yougoslaves. Sur les traces de l'original d'une lettre d'Odobescu adressée à la Société Scientifique Serbe de Belgrade (1871) 169

Comptes rendus

Anton Pann, *Scrieri literare* (Ecrits littéraires) (*George Muntean*); Al. Vlahuţă, *Scrieri alese* (Ecrits choisis) (*Ionel Oprişan*); Ion Roman (*Şt. O. Iosif*) (*Cornelia Ştefănescu*); Denis Diderot, *Romane* (Romans) (*Valeriu Ciobanu*); *Basmele popoarelor Asiei* (Les contes de fées des peuples d'Asie) (*George Muntean*); Maurice Boucher, *Romanul german şi criza spiritului* (Le roman allemand (1914 — 1933) et la crise de l'esprit) (*Viorica Nişcov*); „Europe" ian.-febr. 1964, număr festiv Shakespeare („Europe" janvier-février 1964, édition festive Shakespeare) (*Cornelia Ştefănescu*); I. U. Jarník et A. Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal* (Des doïnas, des refrains et des cris populaires de Transylvanie) (*Ionel Oprişan*) 179

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 13 1964 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Статьи

Дж. КЭЛИНЕСКУ, Ион Элиаде Рэдулеску 5

М. НОВИКОВ, Эстетика романа 51

ВЛАДИМИР СТРЕИНУ, Один из вопросов версификации 75

РОДИКА ФЛОРЯ, Пауль Зарифопол 89

МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Проблема изображения человеческой личности в произведениях Камила Петреску 121

ВИОРИКА НИШКОВ, Несколько соображений в связи с балладой *Костя Чобану* 145

Документы

РАДУ ФЛОРА, О связях Александру Одобеску с югославами. По следам оригинала одного его письма, адресованного белградскому Сербскому научному обществу (1871) 169

Рецензии

Anton Pann, *Scrieri literare* (Литературные сочинения) (*Джордж Мунтян*); Al. Vlahuţă, *Scrieri alese* (Избранные сочинения) (*Ионел Опришан*); Ion Roman, *St. O. Iosif* (Ш. О. Иосиф) (*Корнелия Штефэнеску*); Denis Diderot, *Romane* (Романы) (*Валериу Чиобану*); *Basmele popoarelor Asiei* (Сказки народов Азии) (*Джордж Мунтян*); Maurice Boucher, *Le roman allemand (1914 — 1933) et la crise de l'esprit* (Немецкий роман и кризис духа) (*Виорика Нишков*); „Europe" ian. - febr. 1964 (Юбилейный номер, посвященный Шекспиру) (*Корнелия Штефэнеску*); I. U. Jarník, A. Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal* (Ардяльские дойны и частушки) (*Ионел Опришан*) . . 179

ION ELIADE RĂDULESCU

DE

G. CĂLINESCU

După D. Cantemir, a doua mare personalitate a literaturii romîne este fără îndoială I. Eliade Rădulescu, scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfășurat deopotrivă în viață și în artă, înzestrat cu mari însușiri și cu tot atît de mari cusururi. Ieșea din acea obscură pătură de tîrgoveți care avea să răzbată printre marile familii boierești și să întemeieze Romînia modernă. Tatăl, Ilie Rădulescu, era originar din Tîrgoviște și trăise în medii negustorești. Ar fi fost crescut în casa unui comerciant din Turcia. La începutul veacului era statornicit la Tîrgoviște cu soția Eufrosina care știa numai carte grecească, fiind poate o grecoaică și aparținînd, se presupune, familiei Danielopol. Acolo se născu, la 6 ianuarie 1802, Ioan. Dar Ilie avu la început în totul patru copii din care trei muriră (deși fiul lui Eliade pomenește numai de doi, de Ioan și de o Luxița, care în 1894 mai trăia):

Trei frați ce avusesem părinții mei pierdură
Și rămăsesem singur cu-al lor fierbinte dor
Trei fii creștea în mine tînăra lor căldură
Și le zîmbea în mine toată nădejdea lor.

Dacă aceste versuri sînt strict biografice, atunci s-ar explica de ce Ilie și Eufrosina se arată așa de ospitalieri cu niște copii de bulgari refugiați. Doi din acești frați, sau alții, ar fi murit de ciumă în 1829.

Pe Rădulescu îl aflăm prin 1810 căpitan de poteră și cam în aceeași epocă (1806—1812) „colonel" prin Ruși peste cinci mii de dorobanți. La 1821, Ilie zise lui Ioan: „Băiete, tu rămîi acasă" și se puse sub steagul Vladimirescului. Nu era sărac. Va avea moșie în Gîrboveni sau Slujitorii din plasa Grindul Făgărașului și proprietate în București pe

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 5—49, BUCUREȘTI, 1964

calea Herăstrău, cu o grădină atît de mare că da în uliţa Visarionului. Cînd în 1823 Eliade rugă pe tată-său să-i cumpere locul din Tîrgul de afară, de la Obor, pe atunci barieră, de unde îşi luase rămas bun de la G. Lazăr, tatăl i-l cumpăra; Niţă fu înconjurat de iubire dar nu lăsat în voile lui. Părinţii îi „dau pe foi" cînd voia să-şi facă „chefurile" şi fiindcă copilul era „ţestos" şi scula vecinii cînd plîngea îi aplicau un tratament neşovăitor. Niţă dă de pe acum semne de creştinism radical şi de voluptate a martiriului, căci pălmuit pentru devastarea unui borcan de dulceaţă, el întoarce şi obrazul celălalt, zicînd: „Mai dă!". Ce-i drept, tată-său, îl pălmuieşte din nou. În 1811, Niţă se afla la Bucureşti şi frecventa pe un dascăl Alexe care îl învăţa greceşte pe *Octoih* şi *Psaltire* şi care, poate, fi acela căruia Eliade i-a tras părul printr-o gaură făcută cu burghiul în uluci. În poarta bisericii Creţulescului auzi un vizitiu citind lumii adunate din *Alixăndrie*. Îşi cumpără numaidecît istoria şi ajutat de nişte olteni ştiutori de carte care lucrau în via părintească descifră slova chirilică, desăvîrşind studiile în podul casei. În 1812, fiind vestita ciumă a lui Caragea, fu trimis la moşie la Gîrbovi, unde şedeau, de altfel, de obicei o bună parte din an. Aci „mai un an" petrecu slobod, mergînd îndeosebi la stîna unor ciobani care aveau cărţi populare: *Epistolia*, *Avestiţa*, *Istoria lui Arghir*. Citea acum şi în biserica satului, declama din *Arghir*, cu biciul în mînă „Hip! Hop! la a mea iubită" şi făcea şi stihuri închinate guturaiului. Întors la Bucureşti, copilul fu dat la alt dascăl de elinică, la „bietul Naum", care trebuie să fie Naum Rîmniceanu, stihuitor el însuşi. Acesta îl puse să cumpere „cartea lui Papazoe ori Polizoe" şi pentru că era romîn tălmăcea copiilor din elineşte în greceşte şi din greaca nouă în romîneşte, aşa încît putea fi priceput. Gramatica, Hrisorora, Esop, astea fură marile ştiinţe predate de „bietul Naum". De aci Niţă trecu prin 1815 la şcoala grecească de la Măgureanul, şcoală cu pretenţii, al cărei director fusese vestitul Lambru Fotiadi (acum era Veniamin de la Mitilene), aşa de cu pretenţii că unii şcolari se socoteau „studenţi". Se predau aci, pe lîngă obositoare mărunţişuri de gramatică, noţiuni de poezie şi de filozofie, operele filozofice ale lui Condillac, de pildă. Iatropolu făcea lecţii despre ideologia lui Destutt de Tracy, pe lîngă un curs de matematici după Lacroix. În 1818 Veniamin se bătu cu Neofit Duca, de unde urmă izgonirea celui dintîi. Tînărul Niţă, care-şi va zice acum Eliade, numit astfel, afirmă el din şcoală, după numele Ilie al tatălui, n-avea simpatie pentru grecii care priveau pe romîni de sus. El şi cu alţi colegi romîni, Pandeli, Năneseu, Cernovodeanu, Orescu, Darvari, Merişescu etc. trecuseră la „şcoala academicească" a lui Gh. Lazăr unde se predau „ştiinţele filosoficeşti şi matematiceşti" în scopul de a se scoate ingineri hotarnici. Lazăr, printre altele, făcea curs şi despre Kant, din care începuse a traduce. Acest Lazăr, om înalt, uscăţiv, înveşmîntat ungureşte şi împodobit cu favorite, ştiuse să impună un respect nemăsurat prin cunoştinţele sale de geometrie şi chipul inspirat în care îşi preda lecţiile. Cînta şi din vioară. Pandurii lui Tudor Vladimirescu îl rugau să le regleze tirul: „Staţi să vie neamţul, să îndrepte tunul". Cu toate astea, doi şcolari ai săi îl legară şi-l căzniră să le dea pietre preţioase, nişte greci eterişti

traseră cu pușca asupra lui. Profesorul avea un ceas de aur pe care un Andrei Adamescu îl oferi în 1870 Muzeului Național. Înfierbîntați de atîta filozofie, tinerii audiau de la o vreme și pe Vardalah de la din nou deschisele clase grecești la lecțiile despre Tracy, pe care acesta le făcea pe lîngă altele de retorică și de analiză a poeților greci. Ciracii lui Lazăr începură a fi trimiși de Eforie prin Europa. Familia afirmă că înainte de aceasta, Niță ar fi fost dat de tată-său la lipscănia unei rude, unde gonea mușterii spunînd „adevărul", cum învățase la școală, că stamba iese la spălat. Pe Eliade îl luară, în 1820, ca profesor ajutor al lui Lazăr cu 100 lei pe lună, pentru aritmetică și geometrie. Două cursuri, de limba latină și de franțuzește, fură încredințate lui Erdeli. După plecarea lui Lazăr, Eliade rămase în locu-i șase ani, bineînțeles cu plată. Totuși, mai tîrziu mințea afirmînd că a profesat „gratuit". Într-o singură odaie, ce fusese fierărie, suferi „gerurile iernilor și crivețele ce spulbera zăpada pe o fereastră și o scotea pe alta". Școlarii aduceau singuri lemne cu care umpleau o sobă spartă, producătoare de fum. Eliade făcea ciracilor săi („doi frați Poppi, George și Alecu, Stanciul Căpățineanul, Gr. Pleșoianul, Jiianul, Mălureanul, Gorjan, patru elevi Moldoveni etc.") cursuri de „Aritmetică rațională (Francœur), de geometrie și trigonometrie, de geographiă matematică sau astronomică", de gramatică. Apoi nu mai e singur, are colegi pe Răducan Măinescu, pe E. Poteca, C. Moroiu, I. Popp, S. Marcovici și (la clasele începătoare, după metodul lancasterian) pe T. Palade. Pentru școlarii săi compusese, spre a fi spusă la intrarea în clase, *Cîntarea dimineții* (1822)

Cîntarea dimineții
Din buzi nevinovate,
Cui altui se cuvine,
Puternice Părinte,
Decît ție a da?

Tot pentru ei pregătise din 1820 manuscrisul Gramaticii. În 1827 Eliade fu inițiat de Dinicu Golescu în planul Societății literare, ale cărei statute le întocmi poetul. Pe toamnă, de frica ciumei, fugi chiar la moșia cunoscutului boier, la Golești. Acolo, Golescu, Eliade și Căpățîneanu, profesorul destinat Craiovei, jurară foarte conspirativ în altarul bisericii să împlinească programul Societății. În primăvara anului 1828, Eliade pleacă la Sibiu să tipărească Gramatica cu „cheltuiala coconului Scarlat Roset", care cocon, mărturisea poetul mai tîrziu, nu i-a dat totuși nici un ban.

Încă dinainte Eliade cunoscuse pe Maria Alexandrescu căreia îi jurase credință. Trecerea munților era o despărțire :

Munți ne desparte, zilele trec
Și n-au nici pace, nici mîngîere.

La întoarcere, poetul se ţinu de cuvînt şi se căsători :

Dar iată ceasul de însoţire
Şi necălcatul meu jurămînt,
Credinţă, dragoste, crezămînt
Jur ţie-n sfînta noastră unire.

Părăsi Sf. Sava şi începu să facă jurnalistică. La 8/20 aprilie 1829 apăru întîiul număr din „Curierul romînesc". După un an, la 11 octombrie 1830, cumpăra singura tipografie particulară ce se afla, aceea a d-rului Caracaş, de la cişmeaua lui Mavroghene, pe care o instală pe terenul cumpărat de tată-său, la Obor, aşezînd presa chiar în locul unde fusese patul lui Lazăr. Cumpărarea o făcuse în asociaţie cu unchiul său N. Rădulescu, care apoi renunţă, prin despăgubire, la partea sa. Eliade avea deci bani, fie că moştenise, fie că luase zestre.

În 1829, ciuma i-ar fi secerat amîndoi părinţii, mama fiind în vîrstă numai de 32 de ani. Însă cum Eufrosina nu putea avea cinci ani cînd născu pe Eliade, urmează că sau murise înainte, sau fusese cu mult mai în etate. Alte necazuri se abătură asupra poetului. Pînă în 1830 avu doi copii, un băiat Virgiliu şi o fată Virgilia :

Numele „tată" de două ori
Coboară focul ce-n cer viază.

Băiatul muri înainte de 1830, fata în 1832. („Ah, al meu sînge vă însoţeşte ! Virgil ! tu scumpe fiu, ş-al meu dor !")

Încă de acum încep să bată aripile unei furtuni ce se simte că a zguduit toată viaţa căsnicia lui Eliade. Soţia era geloasă şi poate avea temeiurile ei, căci adversarii insinuează că poetul întreţinea legături fructuoase cu alte femei. Locotenentul Zalic de la 1848 ar fi fost „fiu vitreg al lui Eliad", adică desigur nelegitim, ceea ce ar arăta infidelităţi în primii ani de căsătorie. Fapt este că poetul se plictisise :

Îmi imputa vini ce nu le aveam ;
Aşteptam osînda l-orice faptă mare ;
Eram bănuit chiar cînd mă smeream :
Ş-apoi împăcată era iertătoare.

Deveni mizantrop („urîsem omenirea") şi se gîndi să divorţeze, să se ascundă de lume. Îl oprea însă copilul ce mai trăia la 1830 :

Vream să desfac cu lumea oricare legătură,
Să fiu slobod în toate, să fiu numai al meu :
Dar mă ţinea într-însa o singură făptură
Ce-mi răsfrîngea în lume pe însuşi Dumnezeu.

Căută să uite în muncă :

Voiam să-mi sparg veninul, să uit cele trecute ;
Munca îmi era dragă, ca uriaș munceam.

Într-adevăr, de aci încolo, pînă în 1848, activitatea lui de jurnalist, traducător, editor este considerabilă. Din decembrie 1832 este și redactor al „Buletinului" oficial prin care, implicit, devine slujbaș al Postelniciei. Capătă titlurile de pitar, paharnic, clucer. Avu alți copii și la 1848 era tată a patru fete și al unui băiat, Ienache (născut în 1846). În primii ani ai căsătoriei, și s-ar zice că după moartea întîiului copil, Eliade luă în casă pe Gr. Alecsandrescu. Ședea acum în mahalaua Dudescului. Ne putem întreba dacă Maria Alexandrescu nu era tîrgovișteancă și ea și rudă cu Gr. Alecsandrescu. Asta ar explica îngrijirile pe care le dădu Eliade tînărului bolnav de tifos. Soțul, în ceartă cu nevasta, zugrăvi în *Visul* „o iasmă" stricătoare a cinstei casnice :

Ce spaimă de-ntunerec ! ce iasmă îngrozitoare !
Viclean ascuns, fățarnic, împelițat Satan.
Un duh semeț de vrajbă, turbat de răzbunare !
Șarpe îi era limba ! pe cinstea mea dușman.....

Parcă era femee...trăsuri amestecate
Se gîlcevea pe față-i de nevoiaș bărbat :
Lungă, lungă subțire și oase înșirate,
O sprintenă momîie forma grozavu-i stat.

Ochii îi erau negri ș-un foc în ei de sînge,
Subt ei un nas lung groaznic umfla fatale nări ;
Gura-i un iad de largă voia cochet a strînge ;
Scălămbu era-n față-i, în trupu-i, în mișcări.

Galbenă și uscată, fața-i cea lunguiață ;
Pînă la urechi buza-i d-ocară-nveninată ;
Un rumen de strigoaică în veci se-mprumuta.

Picioare de insectă ce foametea vestește ;
În veci nesățioasă cu cinstea se hrănește
De la strein și rude, făr-a putea-o da.

Poetul destăinui în altă diatribă că spăimîi-găligan, care dezuni „două inimi calde" era „Ingratul", adică Gr. Alecsandrescu. Vina lui nu fusese în nici un caz de ordinul adulterului, mai ales de va fi fost din „rude", ci delațiunea, limba de șarpe :

Spion faptelor mele ardea de răzbunare,
Și-n tribunalul lumii pîriș mă osîndea !

Ca o culme a nefericirii, taina lui Eliade căzu și în gură de femeie „ușure". Soțul se hotărî atunci să se libereze, mărturisind :

Taina-mi nu mai fu taină, povara scuturai ;
Parcă eram slobod, voii să-mi schimb viața,
Dar nici o fericire mai mult nu mai aflai.

Alecsandrescu plecă din casa lui Eliade, care-i păstră o ură nestinsă. Pînă la 46 de ani viața scriitorului a fost laborioasă, totuși fără mari evenimente. Jurnalist, organizator de școli ca membru în Eforie, el e un personaj proeminent. Cu toate că tipărește gratuit unora, al căror nume preferă să-l tacă, trebuie să fi avut stare. Slujbaș la Postelnicie, se mai folosi cîțiva ani de monopolul în materie de tipografie, unde știa să-și învîrtească afacerile. Adversarii îl bîrfeau că făcuse „din literatură o meserie ș-o negustorie". Cînd i se dădu de către Kisseleff să tipărească Regulamentul, fără a-l putea pune în comerț un an, cu îndatorirea de a oferi gratuit guvernului 300 de exemplare, Eliade, cu aere naive, propuse să i se plătească după un an toate exemplarele ediției. Kisseleff admise răscumpărarea a 2 000 de exemplare. Tipograful-poet, făcînd distincție între facultatea de a cumpăra și cea de a edita, trase cu 1 500 de exemplare mai mult, nefiind doar „nerod". După un an, guvernul nevrînd încă să răspîndească Regulamentul, luă de la Eliade ediția de 2 000 exemplare, plătindu-i suma cuvenită. Atunci editorul, profitînd de neghiobia noului Postelnic obținu o autorizare de a vinde Regulamente la autorități, scoțînd afară ediția clandestină. Consulul prinse de veste și sfătui pe Eliade să oprească vînzarea, probabil (editorul nu face nici o aluzie) cumpărîndu-i celelalte exemplare. Mică excrocherie, cu acoperire legală. Eliade face un caz enorm de inexistența în textul tipărit a unui articol ce anula autonomia legislativă a țării, adăugat ulterior în original. El ar fi observat lucrul cel dintîi. Cînd în 1836 se dezbătură în Adunare modificările la Regulament, el pendulează între Curte care voia să nu se strice cu Rusia și între partida națională, făcînd pe mijlocitorul și nemulțumind pe toți. Plăcerea de a se afla în centrul marilor evenimente, de a fi luat în seamă, este oricînd evidentă la Eliade, care se silește să pătrundă în marea societate. Cîtăva vreme este favoritul lui Al. Ghica și trece drept poet al curții. E drept că un astfel de post nu exista oficial, dar imitînd curtea din Viena și Ghica și Bibescu par a fi afectat protejarea cîte unui poet. Deși se jură că nu și-a „plecat genunchii în veci spre lingușire", Eliade exaltă pe Ghica proclamîndu-l simbol al dragostei, Om prin excelență. Cu prilejul cutremurului de la 1838 :

Un Om pe uliți trece ce n-are ale sale,
Ce-ai săi nu mai cunoaște decît al său norod,
Ce plînge omenirea în strălucita-i cale,
A cărui legăminte se leg în mare nod.

Ocrotit de stăpînire, înconjurat de rude bogate (tipografia publică opere cu cheltuială din fondul D. N. Daniilopulo), poetul se-mbogăți.

Era precum se ştie proprietarul „cîmpului lui Eliad", în virtutea căruia se va intitula în Issachar „bietul Eliade de la Obor". Acolo va avea „trei case mobilate, compuse din 36 încăperi", tipografie, litografie, fonderie, devastate în 1848. Eliade nu putea rămîne în afara mişcărilor de redeşteptare naţională care se urmau latent, fără întrerupere. Iniţiat în Societatea secretă de la Goleşti, el primi să intre, la 1833, alături de I. Cîmpineanu, în noua *Societate filarmonică*. Se „încurcă" să-i facă statutele, dădu şi bani mai mulţi decît alţii. Pe faţă, Societatea urmărea promovarea teatrului naţional şi la 20 ianuarie 1834 se anunţa deschiderea şcoalei „de muzică vocală, de declamaţie şi de literatură". Cu marea lui putere de muncă, poetul se devotă asociaţiei, care însă acoperea o organizaţie politică ocultă, ce visa unirea, egalitatea, emanciparea ţiganilor, votul universal etc. Minată de intrigi şi indiscreţii, Societatea se risipi şi Eliade pune toată vina în alţii, în Bolliac, Alecsandrescu. De fapt, lui însuşi reformele liberale nu-i plăceau şi, proprietar, aparţinînd unei clase neguţătoreşti, vedea cu ochi răi programul extremist. Mărturisi numaidecît apoi că fusese orbit; cu toate că mai tîrziu va susţine că iniţiatorul asociaţiei secrete fusese el, alături de Cîmpineanu :

Căzut şi eu în cursa urzirii prea spurcate
Ce ia însuşi vederea, ca orb am-naintat.....

Ce loc de periciune ! ce sfaturi zăpăcite !
De tine numai vrednici şi d-oricare smintit !
Al ţărei Pandemoniu şi cuibul de ispite !
O ! cît am plîns bărbaţii ce rău s-au amăgit !

Eliade ar voi să spună că tendinţa extremistă, „eteria ocultă", se strecurase din afară în societatea lui mai moderată. Duhul venea de la „Şcoala rodiniană", altă societate revoluţionară întemeiată la Paris, în piaţa Sorbonnei, sub direcţia lui Ion Ghica, poreclit de Eliade Rodin, după eroul din *Le Juif errant* al lui Eugène Sue. Poetul va fi mereu apărătorul ordinei legale şi al lui vodă. În 1840 se încearcă răsturnarea Domnului, printre conjuraţi aflîndu-se N. Bălcescu şi Gr. Alecsandrescu; scopul era, se bănuieşte, întronarea Cîmpineanului. Şcoala rodiniană îşi dădea fructele. Se făcură arestări, căzînd victimă şi Ingratul. Într-un articol publicat în „Foaea pentru minte" (1841) Eliade lua poziţie reacţionară, cu gesturi de aparenţă liberală, atacînd Regulamentul tocmai pentru ideile lui înaintate. Exaltarea noţiunii de opinie publică i se părea prematură şi periculoasă. Avea greutate pentru el numai opinia omului conştient de răspunderile sale, aparţinînd unei clase active. Marile reforme, observa încă de pe acum, sînt nefaste cînd, pripite, înfăţişează simple forme fără fond : „... ne-am schimbat numai vestmintele, ne-am lăsat părul să crească şi ni l-am tuns, ne-am ras barbele, ne-am lepădat papucii şi ciacşirii, ne-am pus în loc de ciacşiri pantaloni, în loc de papuci galbeni cisme cu lustru, şi am început a ne acconcia şi încîrlionţa părul, a ne încrăvăta gîtul, şi credem că am schimbat şi ideile cele vechi ale fanariotismului şi ale ianicerismului". Pe Eliade îl interesează opinia negustorului care, obişnuit să plătească poliţa la scadenţă, ştie ce e răspunderea, opinia dască-

lului, a boierilor de a doua și a treia clasă, numiți în deriziune „ciocoi". Este pentru acești ciocoi și împotriva marilor boieri, vînduți străinilor. Totdeauna poetul a susținut că n-a existat la noi boierie ereditară, ci numai funcțională, clasa conducătoare fiind deschisă oricui. Starea de spirit a lui Eliade e clară : el avea ciudă pe boierimea cu pretenții care-l privea de sus pe el, om nou, pătruns numai prin merit, dar și repulsie față de revoluționarii care umblau să strice o ordine în sînul căreia se strecurase. Conservatorismul acesta este al tuturor oamenilor fără trecut. Prin Domn, fostul dascăl de la Sf. Sava nădăjduia o înaintare ocrotită. Pentru articolul de la 1841 pretinde Eliade a fi fost dat în judecata criminală de o comisie numită ad-hoc prin stăruința consulatului rus și a celui francez, sub învinuire de complot, articolul fiind denumit „proclamație la revoluție". Nu fu nici o consecință. Dar în 1842 izbucnise o nouă mișcare la Brăila, pentru eliberarea Bulgariei, în care avu un vag amestec și Eliade, mai mult ca un agent observator al Domnului. Complotul fusese, după toate semnele, alimentat din afară în scopul răsturnării lui Ghica. În acel an apărură la Bruxelles vreo cîteva ediții dintr-o broșură franceză, *De la situation de la Valachie sous l'administration d'Alexandre Ghika* prin care, cu calomnii, se cerea înlăturarea Domnului. Lucrul se și întîmplă. Ideea fixă a lui Eliade că toate „zaverele" se produc din instigație țaristă, e adevărată numai în sensul că spre a combate puterea turcească Rușii ajutau discret aspirațiile, de altfel spontane, ale naționaliștilor. Poetul făcea profesie zgomotoasă de antițarism, cu toate că i se arăta negru pe alb că altă dată avusese o atitudine contrară. La 1844, Trandafiloff, obținînd de la Bibescu concesiunea unor exploatări miniere, Eliade scoase pe foi volante, după metoda lui Voltaire, diatriba *Măcieșul și florile* în care vorbea străveziu de un măceș căzut într-o grădină :

Of ! încoace, of ! încolo
Of ! grădina răsuna.

Vulgaritatea sănătoasă a tonului, actualitatea chestiunii, răspîndiră satira și sporiră popularitatea lui Eliade. Poate tocmai pentru aceasta, și fiindcă intrase și în grațiile noului Domn Bibescu, Eliade nu fu chemat în noua *Asociație literară*. Poetul tuna și fulgera împotrivă-i, o socotea înființată la consulat și ocupată numai să-l ponegrească pe el. Asociația cumpărase și o tipografie și se vede că acest lucru îl supăra în socotelile lui morale și materiale de editor. Ca de obicei, în umbra literaturii dospea carbonarismul. Ion Ghica, Tell, N. Bălcescu și alții, făcură o *Frăție* cu trepte de inițiere și ierarhii de factură clericală : diacon, preot, arhiereu. Inițiatorii principali erau de bună credință și înflăcărați, Eliade are ideea neclintită că Ghica este un instrument străin prin ruda sa N. Mavros, care intriga într-adevăr în vederile țariste. Ghica era prea patriot pe de o parte, prea bizantin, pe de alta, ca să nu fie în stare a face joc dublu. Cu legături complexe el avu totuși toată încrederea turcilor.

Şi dintre ceilalţi conspiratori mulţi vor fi avut intuiţia exactă a lucrurilor. Scopul lor era de a încadra ţările romîne în mişcarea revoluţionară internaţională, chiar cu impresia de a fi victima intrigilor. Politica lor s-a dovedit justă. Ei aveau nevoie de un program care să inspire încrederea Europei liberale şi deci făcură unul foarte democratic. Prin asta cîştigau clasa de jos, ţărănimea, cea mai numeroasă şi mai nemulţumită. N-aveau vreun interes să piardă pe boieri, dintre care unii erau ei înşişi nişte revoluţionari de bună voie. Pentru aceştia aveau ideea unităţii naţionale, scumpă tuturor. Cît despre concesii, ele nu erau de natură să sperie pe urmaşii unui Golescu, care preferase a fi grădinar la Schönbrunn decît ban în Valahia. Boierii erau mai mult nişte proprietari, iar liberalismul nu atingea capitalul. Toţi aceşti carbonari de familie bună erau nişte subtili politicieni cu legături de rudenie peste tot, ştiind toate, putînd lua atitudinile cele mai nimerite împrejurărilor. De aci impresia aceea de duplicitate, de fluctuaţie, de pactizare veselă între adversari, de trădări şi schimbări inexplicabile. Toţi bunii romîni voiau acelaşi lucru pe felurite căi, acoperindu-se ori descoperindu-se, după temperamentul propriu, nu fără a căuta uneori să-şi satisfacă şi ambiţiile personale. În această lume trăieşte violentul Eliade, om dintr-o bucată în felul lui, plin de bun simţ în politica speculativă, incapabil de a înţelege necesitatea practică a exagerărilor programatice şi a compromisurilor, şi mai ales încăpăţînat, plin de vise, cu sentimentul tot mai accentuat că toată lumea îl persecută pentru marile lui dreptăţi. În primăvara anului 1848, un nou comitet revoluţionar luă fiinţă, cu Ghica, cei doi fraţi Bălcescu, cei patru Goleşti şi mai ales cu C. A. Rosetti şi cu de curînd sosiţii din Franţa fraţii Brătieni. Proiectul unei constituţii fu delineat şi revoluţia hotărîtă. Rusia, din parte-i, ţinea să protejeze mişcarea progresistă şi în acest scop trimise la Bucureşti pe Duhamel. Eliade merse la Bibescu să-l întrebe dacă admitea ceeace numea el amestecul străin în treburile ţării. Bibescu, poreclit „nebunul", îl sfătui cu dreptate, să-şi vadă de treburile sale, de familie, îi găsi exaltaţii poetice şi teatrale şi încercă a-i oferi 60 000 de franci, ceruţi o dată ca despăgubire. Eliade îi refuză „din calcul — zise el domnului — ca să nu-şi piardă popularitatea". La 27 mai „Curierul romînesc" fu suprimat. Eliade îşi dădu furios demisia, înapoie diploma de mare clucer, dădu drumul în sfîrşit cunoscutului cîntec :

Ni, ni, ni şi na, na, na
Puiu de popă satarà...

Care au fost realele atitudini ale fiecărui actor în evenimentul de la 1848 este greu azi de stabilit. Toţi se contrazic. Ghica susţinu la început că străduinţa comitetului a fost de a împiedica izbucnirea revoluţiei prin manoperile guvernului, apoi dimpotrivă că intenţia le fusese de a porni

mişcarea. Eliade socoteşte pe tinerii revoluţionari victime ale credulităţii şi entuziasmului. El, omul de bun simţ, care n-avea în vedere decît scăparea patriei, pusese la cale, în caz de răzmeriţă insidioasă, o contrarevoluţie (pe principiul „urăsc tirania, mi-e frică de anarhie", arborat în răposatul „Curier") cu ajutorul verilor săi, ofiţerii Racotă, a altui văr, comerciantul Mărgărit Moşoiu etc. Adevărul este că Eliade avea o mare popularitate în burghezie, căreia îi satisfăcea toate instinctele. Punctele lui de vedere erau : recunoaşterea suzeranităţii Porţii şi a autonomiei ţării pe temeiul tratatelor, respect la persoane, respect la proprietate. Politică valabilă şi ea provizoriu şi înrudită cu a Vladimirescului. Ghica declară cum că Eliade, printr-un emisar, i-a propus o întîlnire ce avu loc în aleea cu tei de la Colentina, într-un chioşc deasupra lacului. Acolo Eliade i-ar fi mărturisit că socotea venit timpul unei mişcări, că el în definitiv era un patriot, că avea mulţi prieteni şi legături cu Domnul şi că era pentru conlucrare. Este sigur cum că ambiţii ascunse îl făceau să se teamă a rămîne străin de evenimente. Eliade afirmă dimpotrivă că s-a făcut apel la el şi numai după matură chibzuinţă, temîndu-se de a nu fi vreo ispitire vicleană la mijloc, a consimţit să se întîlnească cu Ghica, de la care primi cele mai patetice jurăminte de patriotism şi bună credinţă. Astfel, contrarevoluţionarul începu să ia parte la reuniunile comitetului, în care fu captat de maiorul Tell. Ghica, Rosetti, Brătienii detestau pe Eliade, socotindu-l fricos, vanitos, neîncrezător în revoluţie. Intenţia lor vădită era de a se sluji de el ca de un drapel şi de a-l înlătura la întîiul prilej, dat fiind că omul umplea locul cu persoana sa şi ţinea să joace rolul principal. La rîndul lui, Eliade cugeta că ajutat de credincioşii săi şi de popularitate va putea domina curînd nişte tineri fără experienţă, ajutat de turci pe care îi cultiva. Nu mult după aceea, gîndul domniei va trece şi prin capul lui şi prin acela al lui Tell. El luptă în comitet pentru un program conservator. Schiţa constituţională fu întocmită, probabil, prin colaborarea tuturor şi redactarea lui N. Bălcescu, apoi totul fu încadrat într-o proclamaţie foarte într-aripată ce s-ar părea că este de Eliade, cu toate că propoziţii ca „tot Romînul e un atom al întregii suveranităţi a poporului" nu sînt în spiritul culturii şi stilului poetului. „Fraţilor Romîni — glăsuia proclamaţia. Timpul mîntuirii noastre a venit ; poporul romîn se deşteaptă la glasul trîmbiţei îngerului mîntuirei şi îşi cunoaşte dreptul său de suveran. Pace vouă, pentru că vi se vesteşte libertate vouă !" E ceva din Bălcescu şi din C. A. Rosetti aci. Eliade luă manuscrisul proclamaţiei şi se închise cu el în tipografia sa. Potrivit învoielii, conjuraţii se risipiră prin judeţe, rămînînd în Bucureşti, în aşteptare, numai o parte. La 9 iunie, Eliade, Tell, popa Şapcă, căpitanii Racotă şi încă alţii, împreună cu o companie în mare ţinută, se strînseră în mijlocul Izlazului, priviţi cu mirare de curioşi. Popa Şapcă făcu o rugăciune foarte înduioşătoare, rugînd pe dumnezeu să scape pe ţărani de infama clacă, de „muncile Faraonilor", apoi Eliade, om solemn şi cu ţinute profetice, trase manifestul şi citi : „Fraţi romîni !". În mîini ţinea steagul tricolor. Cei de faţă jurară pe Constituţie. Ţăranii, care nu erau mulţi, nu se arătară entuziasmaţi, întîi fiindcă nu înţelegeau pompoasa frazeologie. Ei nici n-ar fi fost împotriva clăcii. Mai degrabă nu pricepură

avantajul împroprietăririi „prin despăgubire". Şi mai ales manifestul începea cu vorbele : „Respect la proprietate ; respect la persoane !", ce nu promiteau nimic şi care ar fi „surprins" pe extremişti. Eliade începea să fie pentru radicali omul „fatal" revoluţiilor. Un guvern provizoriu fu constituit din popa Şapcă, Ştefan Golescu, Chr. Tell, G. Magheru, N. Pleşoianu şi Eliade. I se trimise lui vodă Bibescu notificaţie în numele poporului romîn si guvernul porni spre Caracal, înştiinţînd pe cetăţeni că sînt „născuţi la Roma" fiind din Roma-nati (Romanaţi) şi urmaşi ai marelui Caracalla. De acolo trecură la Craiova şi aşa mai departe. La Bucureşti, în ziua de 9 iunie, se încercă un atentat împotriva lui vodă, care de altfel trimisese lui Magheru ordin să prindă pe ceilalţi cinci „indivizi". La 11 iunie Bibescu semna constituţia, făcînd oarecare schimbări. Eliade lua cultele şi instrucţia publică iar Tell era înlocuit prin Odobescu, partizan al ruşilor. Atentatul, indiferenţa armatei, asmuţirea bucureştenilor în sunetul clopotelor îl biruiseră. În faţa prăvăliei lui D. Danielopolu din Lipscani (rudă cu Eliade), urcaţi pe o masă, tinerii conjuraţi citiră proclamaţia. Poetul Ion Catină făcea acelaşi lucru în răspîntia de la Sf. Gheorghe.

Peste trei zile, pînă să sosească ministerul, Bibescu fugi. Se formează un guvern vremelnicesc prezidat de Mitropolit, compus din Eliade, Şt. Golescu, Tell, Magheru, Scurti. Poporul îi vrea pe ei şi comitetul n-avu încotro. Dar locotenenţii căpătară secretari supraveghetori pe C.A. Rosetti, I. Brătianu, N. Bălcescu şi A. G. Golescu. Eliade care era şi ministru al Instrucţiei izbuti să vază ca şef al poliţiei pe vărul său Mărgărit Moşoiu. În jurul lui se învîrtesc multe rude. C. şi N. Alexandrescu, cumnaţii săi, Zalic, fiul nelegitim, verii Racotă, verii Tache şi Mărgărit Moşoiu. Omul începea să devină tulburător şi cînd Eliade şi ceilalţi sosiră în Bucureşti; Rosetti şi I. Brătianu îşi dădură demisia. Apoi reveniră. Se vede că se gîndiră că esenţialul era să izbutească revoluţia, de Eliade putîndu-se scăpa mai tîrziu. Guvernul mînca la Palat pe socoteala municipalităţii şi Eliade purta peste frac o manta albă, luată, zicea el cui îl acuza de poze voevodale, de la un văr al său cavalerist care purta o astfel de manta după moda austriacă. Pe a lui i-o furaseră în tulburările din aceste zile şi el era om sărac şi nu-şi putea cumpăra alta. Dar apoi se înfăşură ostentativ în alba-i mantă, fiindcă zicea că albul e simbolul satului şi el era om al Poporului. De aci cîntecul : „Frunză verde ş-o lalea/Dar Eliad ce-mi făcea ?/Se-nfăşura în manta/În mantaoa cea domnească/Ţara să ocîrmuiască".

Împrejurările în care se fură mantaua neagră a exibiţionistului au fost următoarele. Polcovnicul Odobescu, om cu autoritate asupra micii armate, încercă să înăbuşe revoluţia. Prefăcîndu-se a prezenta pe ofiţeri guvernului, arestă în mod lamentabil pe Eliade şi pe tovarăşii săi, în numele proprietarilor care veneau dinspre sala Momolo, unde îşi împărtăşiseră îngrijorările. Odobescu se visa Domn, sperînd a fi susţinut de ruşi. Îşi mărturisi ingenua dorinţă şi încercă a se face aclamat alături de Cîmpineanu, membru al guvernului. Gloata protestă. Cîţiva din revoluţionari, fugiţi pe fereastră, asmuţiră pe cetăţeni care veniră în frunte cu Brătianu pe jos, în vreme ce N. Golescu, într-o birjă, cu un steag desfăşurat în mînă, striga : „La arme ! La arme !". Odobescu fu la rîndu-i arestat, Solomon, subalternul lui, trase în mulţime care înfuriată năvăli în palat. Astfel reac-

țiunea fu înăbușită. O femeie, Anica Ipătescu, tîrîse după ea pe revoluționari pe podul Mogoșoaiei ținînd două pistoale în mînă. Eliade nu s-a purtat chiar așa de laș. El însuși admise că nu-și pierduse „tot" sîngele rece și că a voit să vorbească soldaților. Crezu însă totdeauna că Brătianu îl trădase cu Odobescu. Se pare că Brătianu nu s-a gîndit la așa ceva la început. Văzînd însă lipsa de inițiativă a lui Eliade și prestigiul și chiar energia lui Odobescu, scoase încheierea că, bun ori periculos, acest om împreună cu armata trebuie captat, fie și prin măgulirea ambiției. Rosetti și Brătianu făcură tot ce le stătu în putință să evite osîndirea generalului. Tocmai atunci se răspîndi vestea, falsă, a venirii oștilor rusești. Eliade, temător, susținu cu tărie ideea retragerii în munți. Brătianu fu trimis spre Focșani să se informeze asupra mișcării rușilor, guvernul se grăbi să fugă în direcția Tîrgoviștei. Întovărășit de cumnatul său N. Alexandrescu și de încă o rudă, Ștefan Andronic, Eliade se răzleți de colegii săi. Găsind prudent de a ocoli orașul, se abătu spre Petroșița. Subadministratorul, care avea instrucțiuni de la noua căimăcămie reacționară din București, puse mîna pe el și-l lăsă în seama bătrînei sale mame care-l ținu într-un bordei cu lut pe jos și cu laviți rudimentare pe lîngă pereții plini de muște și de pînze de păianjeni. Din cînd în cînd curioșii satului priveau pe una din micile ferestre lipite cu hîrtie pe fosta căpetenie a poporului. Mai tîrziu bătrîna intră în bordei și sub cuvînt că avînd poale lungi și minte scurtă uitase să caute armele prizonierului, cercetă banii. Fecioru-său îi trimisese vorbă că Eliade are 80 000 ducați. Nu se găsi asupră-i decît cîteva sute de franci. A doua zi, cocoana îi dădu dulceață și cafea și-l invită într-o odaie mai ca lumea. Una din fetele ei trase misterios la o parte pe bietul șef de stat și-l învață să evadeze printr-o gaură din tavan ce da în pod și apoi în horn. Eliade nu avu nevoie să scape astfel, deoarece subadministratorul veni într-un suflet și se ploconi cu mari smerenii, numindu-l liberatorul patriei și îndemnînd lumea să cadă în genunchi și să strige : „Trăiască Eliade !". Căimăcămia căzuse. Într-adevăr, Brătianu constatînd că nu era nici picior de muscal, se întoarse la București, și sculă din nou poporul. De data aceasta se pare că vru cu tot dinadinsul să înlăture pe poet și să-și asigure concursul lui Odobescu. El prezentă poporului pe general, pe Cîmpineanu și pe Crețulescu. Doamna Odobescu, îmbrăcată în doliu și cu părul despletit, țipa teatral : „Fraților, soțul meu este prietenul vostru, e romîn adevărat, patriotis. Trăiască Odobescu !". Cetățenii, printre care mulți erau legați de rubedeniile lui Eliade, cerură vechiul guvern. Brătianu, om cu tact, abandonă pe general care încăpățînat se închise în cazarmă amenințînd să tragă cu tunul asupra mulțimii. Acum Odobeasca, în fruntea poporului, îngenunchia în fața soțului ei rugîndu-l să nu facă moarte de om. Generalul, furios, o izbi cu chipiul, trimițînd-o la furcă : „Furca, muiere, furca ! Nu te amesteca în politică !". În sfîrșit, Brătianu aduce pe Mitropolit să potolească pe nebunul general, un Popa Tun încălecînd pe un tun, smulge fitilul aprins, Odobescu îngenunchiază în ușa caretei Mitropolitului pe a cărei capră ședea Brătianu și armata trecé de partea revoluției. În ziua de 2 iulie Eliade, fricosul, e primit în triumf la bariera orașului. Trăsura i se umple de flori și de stindarde. Cîțiva deshamă caii și trag în locu-le

trăsura. Eliade, încîntat, și bun actor, joacă disperarea Omului liber :„Cetățeni — tună el — de aceea am supraviețuit nenorocirilor mele ca să văd pe frații mei căzuți la starea de brută? Reluați cetățeni, demnitatea de oameni și puneți caii la loc... Fiți oameni ori m-arunc din trăsura aceasta care mi se pare mai lugubră decît un car funebru!". Succes enorm, strigăte : „Trăiască libertatea ! la loc caii !" La palatul iluminat îi așteptă o recepție. Eliade, cuprins de o modestie tactică, se dă jos din trăsură și se pierde în mulțime. Guvernul începe să facă propagandă pentru noul regim, și să numească emisari diplomatici, să se pregătească pentru o Constituantă. Țara e într-o dulce, teatrală veselie. Satele trimit care simbolice trase de boi cu coarnele aurite. Niște preoți veniți în delegație voiră să încunune pe Eliade cu o coroană de spice. Poetul o refuză, nevoind să întreacă pe Isus care nu purtase decît o coroană de spini. Preoții, din Cioplea, erau unul catolic și altul ortodox. Eliade îi puse să se îmbrățișeze în numele unui Dumnezeu universal, al lui Isus-Poporul. Poetul era popular și I. Brătianu se sili să-l discrediteze. Întîi îl hotărî să înlăture din prefectura poliției pe Mărgărit Moșoiu și a-l numi pe el. În comisiunea pentru proprietate, Eliade susținea teze moderate, era pentru o reprezentanță pe clase și contra votului universal. El nemulțumi și pe proprietari și pe țărani. Brătianu veni apoi în fruntea cetățenilor și ceru Regulamentul organic și Arhondologia spre a fi arse. Dușmanul de ieri al rușilor, se opuse. Regulamentul era, zicea, recunoscut de Poartă, prin urmare nu se cădea să fie atinsă puterea suzerană. Acest limbaj de Domn, arestat între consuli, nemulțumi. Regulamentul fu ars și Eliade care vorbise de la balcon norodului, făcîndu-i politică subțire, începea să piardă popularitatea. Lumea, stîrnită de Brătianu, șeful poliției, strigase vehement : „Jos Regulamentul". Gestul arderii putea fi pueril, însă era necesar pentru fortificarea sufletelor. Revoluționarii radicali văzură din ce în ce în Eliade pe omul nefast mișcării. De altfel toți se acuzau unul pe altul de a fi fatali. Turcii, prin Suleiman Pașa, sosit cu armata la Giurgiu, recunoscură noua stare de lucruri, întărind în locul guvernului provizoriu o locotenență domnească, „triumviratul" N. Golescu, Tell, Eliade. Poetul se simți aproape Domn. În mantia-i albă vizită la Giurgiu pe Suleiman Pașa. În toamnă Poarta, sub presiunea Rusiei, își schimbă politica. Suleiman fu rechemat iar Fuad-Pașa începu în ziua de 13 septembrie represiunea. Cei trei locotenenți fură dați afară peste graniță, în Transilvania, ceilalți revoluționari cărați în ghimii pe Dunăre, în chip mizerabil.

Eliade își luă adio de la Patrie (Brașov, 20 noiembrie 1848) :

Te las, Patrie-n sclavie ;
Și-n pămînt și loc străin
Nu m-așteaptă decît chin
Viață-amară, moarte vie.

La picioarele Carpaților se despărți de copiii săi. De Sf. Nicolae era la Orșova. Străbătu Serbia, Slavonia, Croația și Styria, apoi Bavaria. Trecu prin Frankfurt și ajunse la granița Franței, „țara libertății". Aci îi scotociră prin cufăr vameșii, care îl căutară, spre scandalul său, și în pălărie.

Numai ghetele nu i le scoaseră. De la Paris merse la Londra, unde avu o întrevedere cu lordul Palmerston. Întors la Paris, îl primește ministrul afacerilor străine, Drouyn de Lhuis, cu scufie de noapte pe cap. Acesta susține că Franța nu s-a angajat să apere integritatea Turciei, că ea abandonează problemele orientale înțelegerii între Turcia și Rusia. Eliade e dezolat, căci el este pentru reînnoirea relațiilor vechi cu imperiul otoman (în fond, ca să fim drepți, împotriva unei anexiuni a principatelor de către alte puteri, primejdie față de care chestiunea completei independențe rămînea pe plan secundar).

Eliade se îmbarcă la Marsilia pe vaporul Rhamsès. „A l'instar d'un oiseau colossal, il étend ses ailes ; ses palmes multipliées tournent rapidement, battent avec force l'onde en courroux, et s'enfoncent, cherchant à lutter contre l'élément qui échappe toujours à ses étreintes". La Ajaccio Eliade nu coboară în insula lui Bonaparte, a acelui „mare asasin, impostor, excamotor de libertăți". Trec pe lîngă Sicilia și se opresc la Malta. „Te salut, Melete, cu zorile ! Te salut ! Mierea florilor tale ți-au dat în antichitate acest nume". Aspectul cetății fortificate, izolarea insulei în mijlocul apelor, zidurile și casele părînd tăiate în stînci, îl încîntă. Contemplă „porțile ciudate ale orașului, cărările tainice, străzile suitoare, tăiate în trepte, grădinile care la dreapta și la stînga exală parfum de lămîi, portocali înfloriți, pline de mere de aur", pelerinele de mătase neagră ce acoperă capetele și mijlocul femeilor. Pornesc spre Grecia. La Pireu, oprire. Fiindu-i cu neputință a vizita Atena, Eliade se urcă pe un deal și salută de departe cetatea Minervei. La Smyrna dă o raită de două ceasuri orașului care cu frunzișul piramidal și melancolic al chiparoșilor, moscheele, fîntînile, dervișii săi, i se pare lugubru. „Sgomotul clopoțeilor cămilelor defilînd legate una de alta, pe străzile întunecoase, pașii lor înceți și măsurați, privirile lor stupide, formele lor colosale și rachitice totodată" se amestecau pentru spiritul său visător într-o viziune de caleidoscop. La Constantinopol, știre rea. Prin intervenția rusă nu sînt primiți în oraș și ambasada franceză se oferi a-i trimite gratis la Marsilia. Alți refugiați fură expediați la Brusa, afară de „les fils de la perdition" (fiii Anarhiei sau ai Periciunii, cum va spune în alt loc, adică Dragani și Voini și Shanoi). Pe coasta Siciliei, la întoarcere, Rhamsès se izbește de o stîncă și se rupe, aproape de Trapani, în insulele Edgarde. „Stînca era verde și sclipea ca solzii unui șarpe sub apa transparentă". Vine să-i salveze un vas englez, Udine, care, spre impacienta lui Eliade, e de o pedanterie nemaipomenită în facerea formalităților. Muzica cînta pe punte, scările stau încă ridicate, iar ofițerii dau tîrcoale bărcilor de salvare, spre a-și completa informațiile. În fine, sosesc la Marsilia, iar la 1 mai Eliade este în mijlocul munților, sub apeduct în ermitajul de la Roquedavour. Vizitează Avignonul, a cărui dărăpănare o deplînge, vede locul din turn unde a stat închis Cola di Rienzi. „Je ne saurais comprendre quelle sympathie mystérieuse m'a toujours entraîné vers lui". La Lyon străbate numai cimitirul, la Paris nu-i place strigătul „Vive le Président" pentru Napoleon III. „Nu e creștinesc, căci este un Hosannah față de cel ce vine în numele precăderii, în numele dominației", „au nom du malheur".

În cele din urmă cei mai de seamă dintre ei se adunară la Paris. Eliade se socotea aci încă locotenent al emigrației, alături de ceilalți ex-caimacami, în urma unei hotărîri a refugiaților de la Brașov. Acum revoluționarii n-ar mai fi avut de ce să-l ocolească. Singurul lucru ce le rămînea era de a pregăti renașterea Romîniei, prin propagandă, pe principiul naționalităților și al libertăților. Se strînseră bani și fiecare începu să publice. Eliade fu foarte activ, ce-i dreptul, dar în forme din ce în ce mai greșite. Nu mai luă parte la ședințele emigranților, în *Memorii* asupra evenimentelor din 1848 se înalță pe sine, făcîndu-și autobiografia, diminuînd și ironizînd, cu spirit, pe ceilalți. Irita pe toți cu lăudărosiile lui. De 12 ani, spunea el, luptase singur împotriva inamicilor patriei și numai el, țarul și dracul cunoșteau politica rusă. Pînă și Duhamel recunoscuse zicînd : „Quel homme ! Il est le seul qui nous a compris. Il est dangereux !". Frazeologia lui umilă față de înalta Poartă e a unui pretendent la tron. Unirea Principatelor e combătută ca intrigă țaristă. În cap i-a intrat că e un martir al nației, un profet, un Messia. Citește *Biblia* și-o comentează. Soarta lui i se arată asemănătoare cu a Mîntuitorului. „Acesta în fine ajunge, apare ; lumea coruptă însă nu-l recunoaște, nu-l ascultă ; îl persecută din contra, îl pune pe Cruce". Pe prieteni îi binecuvîntează în scrisori : „Christ și Magdalina cu voi !", „Te bine cuvînt, copilul meu..." Ciocoii, Sarsailii au decis „să peară... Heliade". „Li se urîse Atenienilor cu un Aristide de a tot auzi că e drept ; li se urîse Ebreilor cu toți profeții, li se urîse cu mana și dorea ceapa Egiptului. Au urît și au crucificat pe Christ ; l-au abandonat toți afară de Ioan ; și pe mine de ce să nu mă urască romînii ? Ce minune e asta, Christ să rămîe pînă la cruce numai cu Ioan, și eu să am încă trei sau patru amici în Brusa ?" Aere bisericești avusese el și mai înainte, cînd traducînd „cuvintele" lui Elie Miniat (1839), le rostea în biserica colegiului Sf. Sava. S-ar zice că Eliade nu-i tocmai cu mintea limpede. Așa susținea și Bălcescu : „Apropos d'Eliad — scria el lui Ghica — savez-vous qu'il est aliéné comme Lamartine". Eliade ar fi oprit oameni pe stradă, spre a le istorisi „qu'il est l'auteur d'une révolution". Cu toate acestea, astfel de ținute profetice erau comune epocii lui Mazzini și de altfel poetul e și puțin farsor.

Emigranții nu se lasă nici ei mai prejos : îl ironizează pe chestiunea mantalei albe, a numelui Eliad derivat din Helios sau din Elia proorocul, a intenției de a reînvia lictorii romani. Iar drept concluzie : „Ce ! dumneata ai făcut Revoluția ? Revoluția a făcut-o Națiа". Vin intrigile „că Eliade ar trăi într-un palat, că ar avea bani, că ar întreține legături cu oarecine" (lucrul pare a fi adevărat). Poetul ale cărui relații cu soția sînt delicate este furios. Soția cu copiii (o fată rămăsese la București), se afla la Chio de unde primea ca și alți emigranți o pensie de la Poartă, care i se plătea ei personal. În 1851, după ce se repede la Londra, trecînd prin Marsilia și Malta, Eliade se stabilește la Chio. Aci îl întîmpină „censura și poliția unei femei geloase și mai nebune", care la Sibiu, în 1849, îngenunchia la icoană cu fetele sale (Eufrosina, rămasă celibatară, o a doua Virginia, Sofia, Maria) și cînta cu ele în cor rugăciuni pentru ferirea bărbatului de ispitele femeilor. Ca să scape de scene, fostul Caimacam rătăcește printre ruinele din Chio în care se afla „curat

prizonier". De n-ar fi fost la mijloc copiii ar fi divorțat. Se mai liniști ocupîndu-se de instrucția lor. Suferințele lui durează și sînt tragi-comice. I se inspectează corespondența și sub toate numele sînt bănuite femei. Două ieftine brățare de lavă dăruite unor doamne devin în imaginația soției brățări de aur cu briliante. Eliade n-are nici un ban și copiii îi dau cîte douăzeci de parale pe furiș. Ba i se ascund și cizmele ca să nu poată ieși din casă. Asta era „plapoma" după care alergase. Îi venea să-și facă seamă, să i se audă de nume. În decembrie 1853 e chemat la Constantinopol spre a fi trimis în tabăra lui Omer Pașa ca „reprezentant al națiunii", ca Heliade-bey. Turcia începea, aliată cu puterile occidentale, campania din Crimeea în care folosea și romîni, dîndu-le grade militare. Eliade e încîntat nu pentru el, ci pentru nație.

În aceste vremuri îl văzură unii romîni la Varna în uniformă turcească. Heliade-bey se repezi în toamna lui 1854 și în București, trăgînd la ruda sa Andronic, care avea 10 copii. Cînd emigranții încep să se întoarcă, Eliade are altă stranie încăpățînare. El nu recunoaște Turciei dreptul de a da voie unui romîn să intre în patria lui, nu era „muşteriu... de a îndeplini dispoziții firmaniale, figurînd la alegeri". Nici oasele nu dorea să i se aducă în țară, voia să fie îngropat în Asia. În 1857, pe toamnă, plecă prin Atena la Londra, străbătînd Italia de la Messina pînă la Torino, Elveția, trecînd prin Colonia, Bruxelles. Se pare că fu însoțit tot drumul de cumnatul său C. Alexandrescu. De la Londra trecu la Paris unde-și tipări *Biblicele*, în 1858. Părerile politice din vremea aceasta, ale lui Eliade, sînt absurde și n-au la bază vreo convingție. Eliade, ca mulți din pionieri, are sentimentul că țara este ingrată pentru el. Joacă rolul marelui exilat, sperînd că lumea îl va chema, dîndu-i mari onoruri. Lumea însă îl uitase, ori îi păstra ranchiună, iar pentru unii mai tineri era un necunoscut. Atunci Eliade face opoziție pentru opoziție, combătînd cu violență tot ce era la ordinea zilei. Nu voia unirea prematură, „sofistică", ci-i trebuia adevărata unire sufletească, sau n-o voia sub epitropia puterilor. Cînd se propune Domn străin, e împotriva Domnului străin și desigur că ar fi fost pentru dacă s-ar fi susținut contrariul. Așa făcuse și cu Regulamentul. După ce în iarna anului 1858 ținuse unor „juni din Paris" lecțiuni de literatură romînă, se încumetă în primăvara anului următor să intre în țară în arena politică, punîndu-și candidatura pentru Cameră la Tîrgoviște.

În acest an tipărea la „Beciu" *Cobza lui Marinică*, libel complet neserios cu „Tralala, Trala, Trala", în titlu, îndreptat împotriva lui Știrbey („Vine Loaza ca un bei,/ Beiul Știrului,/ Poponeț ca un ardei, /Cloanța Știrbelor"). Altădată, în 1856, adopta stilul apocaliptic" („Și mă aflam în insula Maltei, unde Fariseul devenit Apostul făcu naufragiu..."). Căzu în fața lui Sarsailă (C. Bolliac), nefiind de fapt înscris în listele electorale, iar Rosetti scrise că ex-locotenentul insulta nația, că trebuia să se înmormînteze de viu. Presa se arunca cu voluptate asupră-i, numindu-l Eliadanah Omer, bătrînul „pehlivan cu fes", „o biată ruină, vechiă ca Hanul lui Vanghele", lucru de care Eliade fu foarte afectat („— Cine v-a acusat vr-o dată că ați purtat fes?"). Într-un ziar, „Curierul romîn", se mira că un prinț democrat închide Camera în ziua în care

a convocat-o. Ion Ghica ceru suprimarea gazetei. Poetul vărsă atunci cu pofidă un vraf de libele în care punea toată negreala fierii sale abundente de pamfletar talentat. Se socoti pus la index, dar nu era. Ideile lui (afară de cîteva obstinări) dădeau naștere Junimismului. Făcu totuși imprudența de a ataca, sub anonimat, în „Naționalul" pe Gr. Alecsandrescu într-o fabulă anodină *Cîinele bolnav de ochi*. Alecsandrescu, furios, îl numi „farmason", „renegat", îl denunță că primise în dar de la Kisseleff un ceasornic, după care intrase slugă la turci ca ofițer. Îi dedică în „Romînul" din 11 mai 1861, o diatribă cruntă în care Eliade pe patul de moarte era pradă obsesiilor:

Nopțile-mi sînt grozave, tăcerea îmi șoptește,
Mă înconjor prăpăstii la fiecare pas;
Părul meu c-al lui Cain pe frunte-mi se sbîrlește;
Gura mi se-ncleștează, și nu pociu scoate glas.

În 1864, într-o reuniune a marilor proprietari, Eliade ar fi cerut să se protesteze contra legii rurale. Fiind în același an ales deputat de Muscel, la 10/23 martie 1866 nemulțumitul capătă recompensă națională de 24 000 lei, apoi pensie de 20 000 lei anual, adică lei 1666, parale 26,2/3 lunar din partea Parlamentului. E contra prințului străin, dar votează pentru el. Și mai alinat sufletește este Eliade în 1867, cînd e ales președinte al noii Societăți academice (în februarie al acestui an moare „d-ra Maria Eliade Rădulescu"). În 1870 adaptă *Cîntarea Cîntărilor* „la inclitul connubiu al M.M.L.L." („Bellă ești Tu adorabila mea,..."). Se supără totuși că Academia nu voia să scrie „formă, mancă". De asemeni, se certă cu colegii săi din comitetul teatrelor pentru un articol publicat în „Trompeta Carpaților" și care, pretindea el, vorbea numai de „intrigile deplorabile de pe la 1832" și-și prezentă în noiembrie 1869 demisia. Își oferea masiv cărțile, pentru premii, Ministerului Instrucției, care se grăbea să le cumpere, ba chiar îi tipări la Imprimeria Statului 10 000 exemplare din *Prescurtare de Istoria Romînilor*. Pentru fiul său, Ioan, absolvent al gimnaziului, Eliade cerea, prin soția sa, în 1864, bursă la Paris care, cel puțin în forma aceasta, fără concurs, se refuză. Ioan se afla în 1865 în capitala Franței studiind „cursurile mathimatice atît de inginerie cît și arte mecanice, din școala centrală". În 1867, Ioan primi ajutor o sută de galbeni, în 1868, o sută patruzeci de galbeni în primăvară și alți o sută pe toamnă, în 1869 Maria Eliade Rădulescu se adresa domnitorului, solicitînd stipendii pentru fiul ei și declarînd că „sînt atîți tineri bursieri care a trecut peste zece ani la Sorbona și tot le merge stipendiu". Nenorocirea copilului era de a fi „fiul lui Ioan Heliade Rădulescu". Acestui fiu i se trimitea în 1870 un ajutor la Bruxelles, semn că nu-și putuse da examenele la Paris. Cînd se întoarce, se intitulează cîteodată „arhitect", dar mai tîrziu e arătat ca simplu „bacalaureat". La 18 mai 1870 muri în vîrstă de 64 de ani soția scriitorului, în Oborul nou, str. Iliad și fu probabil înmormîntată, la cererea ei, la m-rea Ciorogîrla, după ce i se făcu ceremonia funebră la biserica Crețulescu, cu invitații oficiale. La 27 aprilie 1872 muri și Eliade, cu mintea nu tocmai sănătoasă („alienat"), în str. Polonă, nr. 20. I se

făcură funeralii grandioase, ca unuia ce fusese „din cele mai ilustre glorii naţionale, marele scriitor, poet şi prozator, marele filolog şi filozof, părintele literaturii romîne, sufletul revoluţiunei de la '48 şi autorul nemuritoarei programe prin care s-au proclamat drepturile omului şi s-au regenerat toate stările societăţii romîne". La amiaza zilei de duminică 30 aprilie carul funebru sosi în faţa casei, lîngă „podoabele lugubre ce învăluiau porţile". Cabinetul de lucru al lui Eliade era îmbrăcat peste tot în negru şi în mijlocul lui, „pre un catafalc, încongiurat de tot felul de flori şi de verdeţuri, era aşezat cosciugul în care zăcea cadavrul ilustrului bărbat". Cordoanele carului le ţin generalii N. Golescu şi Tell, foşti locotenenţi, Petrache Poenaru şi defăimatul cu numele de Sarsailă, Cezar Bolliac. Cortegiul este deschis şi închis printr-un detaşament de jandarmi călări. Trecu în bătaia tobelor pe străzile Pensionatului, Colţea. Pe terasa scării Universităţii, Petru Cernătescu ţinu o cuvîntare, în dreptul teatrului vorbeşte G. Sion, la biserica Cişmeaua Mavrogheni, unde se face înmormîntarea, vorbesc Esarcu, Haşdeu, acesta din urmă foarte artifiţios: „Am obosit de emoţiune... nu !... am obosit de admiraţiune ! Un cuvînt şi am terminat". Şi spune o anecdotă despre Mircea cel Mare la poarta Raiului. În 1877 trăiau dintre copii Ioan, Eufrosina, Virgilia şi Sofia, cea din urmă călugăriţă la schitul Samurcăşeşti (se afla în monahie şi în 1875). Virgilia muri celibatară în vîrstă de 60 de ani, la 10 februarie 1906, în str. Fîntînei, nr. 5. Sofia, care în 1894 fu confirmată în postul de stareţă a mînăstirii Samurcăşeşti-Ciorogîrla, muri în această calitate la 12 ianuarie 1909 în „casa din str. Bul. Maria, nr. 25" adică la Spitalul Brîncovenesc. Avea 72 de ani. Averea rămasă copiilor în str. Pantelimon, nr. 7 era în 1914, an în care Eufrosina nu mai trăia, compusă din trei corpuri de case, unul în ruină, altul cu zece camere, al treilea, în fine, din vreo opt odăi. O grădină numită „grădina lui Eliade" se întindea în fund pînă la şoseaua Baicului-Obor. Ioan, care era numit la 1 august 1889 bibliotecar la biblioteca centrală a Statului, la 22 decembrie 1893 şef al biroului materialelor şi ordonanţare din direcţiunea învăţămîntului primar şi normal, la 9 octombrie 1899, iar bibliotecar la biblioteca Statului, după ce în 1894 se retrăsese din consiliul de administraţie al Casei de depuneri, era numit la 26 iulie 1901 subdirector al internatului Sf. Sava. Convieţuise prin 1884—1885 cu o italiancă Antoineta Maria Fazoneli, Fandoneli sau Fordanelli, care dispăru lăsîndu-l cu doi copii minori, Stela şi Mircea, pe care în 1903 îi adopta Virgilia. Însă, în 1888, Ioan Ion Heliade Rădulescu se căsători cu Paulina Peppe, de religie mozaică, văduva prin divorţ a dentistului David Chibrick din Odesa. Cu această Paulina, fiul autorului *Biblicelor* avu un fiu legitim, Longin, care trăieşte şi azi. Mircea trăieşte şi el. E ceasornicar, posedă un muzeu de ceasornice.

Eliade a fost, ca mai toţi din vremea aceea, prin lipsa de şcoli înalte de pe atunci, un autodidact şi un mare devorator de cărţi. Din fericire, se citeau în timpul lui clasicii, vechi şi moderni. Îndeosebi operele complete ale lui Voltaire le avea orice om cu bibliotecă. Pe Eliade, copil, naşul său Constantin Mauruli, un grec cult, îl ţinea pe genunchi arătîndu-i ilustraţiile *Henriadei*. Mai tîrziu, poetul traduse *Zaira* (pierdută), *Mahomet* şi *Brutus*. Libelele eliadeşti sînt voltairiene, ideile lui religioase de ase-

meni, precum de la Voltaire vine gîndul de a cînta cutremurul. Îi mai plăcea cu precădere Molière din care tălmăci *Amfitrion*, îndemnînd și pe alții să traducă. În editura lui apărură pînă în 1839, *Sgîrcitul*, trad. I. Ruset, *Bădăranul boierit*, trad. Maior Voinescu II, *Vicleniile lui Scapin*, trad. C. Rasti, *D. Pursoniac*, trad. Grig. Grădișteanul, *Prețioasele*, trad. I. Ghica, *Sicilianul*, trad. I. Burchi. Pentru Filarmonica Gr. Grădișteanu tradusese *Amalatul imaginar*, Em. Florescu, *Amorul doctor*, C. Rasti, *Amanții magnifici*, Aristia, *Silita căsătorie*. Acesta din urmă localizase *George Dandin* (pe care-l traducea și maiorul Voinescu), cu nume de acestea: coconul Crăcănescul și cocoana Crăcăneasca. Ca traducător, Eliade alegea de obicei scrierile educative ori cu atingeri la problemele religioase. Din Boileau traduse foarte slobod o parte a *Artei poetice*. Din Marmontel extrăgea mult în *Regulile sau gramatica poeziii* (1831) și traducea *Bărbatul cel bun și femeea cum sînt prea puține* (1832). Dădu o traducere și *Din noua Eloisă* a lui J.J. Rousseau. Apoi se îndreptă spre marile cărți profetice ori epopeice. Făcu o versiune, poate tot după exemplul lui Voltaire, după *Canticul canticilor*, apoi din *Salmu* XVII și din *Biblie* (pînă la *Cartea Regilor*). Din *Divina Comedie* traduse în proză cinci cînturi, scrierea toată fiind hotărîtă a ieși în Biblioteca universală; de la Ariosto alese cînturile IV—VI din *Orlandu furiosul*, de la T. Tasso cîntul VII din *Gerusalemme liberata*. Apărură întîi părți din *Don Chișot*, (după Florian) între care istoria lui Anselm și a lui Lotar (*Curiosul stravagant*), apoi opera în volum („Cavalerul tristei figuri" e o expresie familiară a lui Eliade pentru ciocoi, Sarsaili). Din cei vechi tradusese, sau avea numai de gînd să editeze, pe Herodot, pe Xenofon. Făcu versiuni din Sappho și poate din Hesiod (*Operile și zilele*). Un fragment din *Martirii* lui Chateaubriand s-a publicat în „Curierul de ambe sexe" (IV). Lamartine e autorul francez de predilecție și al lui Eliade, din care traduse copios (*Singurătate*, *Suvenirul*, *Seara*, *Lacu*, *Desnădăjduirea*, *Provedința*, *Rugăciunea de seară*, *Răsboiul*, *Toamna*) și greoi („*Sărutare, lemne triste, ce verzi galbine-nnegriți*")!. Tot Eliade a tradus și fragmentul din *Lelia* și *Scrisori la Marcia*, de George Sand. Din Al. Dumas alege *Corricolo* și *Speronare*. Traduce din lucrurile mai serioase *Istoria civilizației* de Guizot. În poezie preferă autorii mărunți: Rolii, Vittorelli, Zappi, Pindemonte, printre italieni, Viennet printre francezi, o singură dată pe Schiller (*Cavalerul Toggenburg*). De notat că extrăgea cîteva pasagii și din conversațiile Goethe-Eckermann (după „Revue du Nord"). Al doilea autor iubit, după Lamartine, este Byron, din care traduce tragediile: *Marino Faliero*, *Ambii Foscari* (*The two Foscari*) apoi *Don Juan*, *Profeția lui Dante* (*The prophecy of Dante*), *Melodii ebraice* (*Hebrew Melodies*), *Elegii la Thyrza* (*Poems to Thyrzo*), tălmăcite cine știe după ce altă versiune pînă la desfigurare, *Corsarul*, *Lara*, *Ghiarul*, *Luarea Corintului*, *Mazepa*, *Parisina*, *Logodnica d'Abidos*, *Beppo*, *Lamentațiile lui Tasso*, *Prizonierul de Silon*, *Oscar d'Alba* etc. Dacă Lamartine se potrivea unor suflete abia ridicate de deasupra cărților bisericești, Byron era în tonul unei generații bătute de aspirații nelămurite. Pentru vagul mitologic plăcu lui Eliade și *Fingal* al falsului Ossian, precum îl încîntă melodramaticul Bulwer lord Lytton de la care scoase fragmente din

Last day of Pompeii (*Cristianismul la începutul său*), *Rienzi* și *Eugen Aram*. Planurile lui Eliade sînt colosale și este evident că pentru vremea lui aflase, indiferent de unde, de o mulțime de lucruri. În 1846, pornind o „bibliotecă universală" își propunea la filozofie să publice Platon, Aristot, Bacon, Descartes, Spinoza, Locke, Leibniz, Wolff, Berkeley, Hume, Kant, Fichte, Schelling, Hegel (*Fenomenologia Spiritului*, *Enciclopedia științelor filozofice*). În materie de estetică, între altele, promitea pe Jean Paul Richter. Printre romancieri era trecut și Balzac, căruia i se prefera Eugène Sue. Ce nu există în lista lui Eliade? Tot ce e fundamental în istoria culturii se află acolo. Însă, lucru dezamăgitor, cînd poetul tratează chestiuni de filozofie traduce din obscurii C. M. Paffe și Matter, din *Logica* unui J. F. Perrard, din *Viologia sau Physiologia* unui Isid. Bourdon. El însuși tratează, fără serioasă documentare despre Simțualism, Spiritualism, Idealism, Scepticism, Misticism, Raționalism, Empirism, Eclectism, Treism. Biografiile de oameni mari sînt scoase din Artaud, Viennet, F. Gail, P.F. Tissot, Denné-Baron, niciodată dintr-un izvor care să dovedească o cultură mai temeinică. Se înțelege că poetul făcea gazetărie și căuta să placă cititorului prin bucăți mai ușoare (*Physiologia nasului*; *Parisul cum era acum 40 de anni*, după scrisoarea unui sicilian din 1692: Sgomotul căruțelor cu chirie, Țipetele Parisului, Orbii, Casele, Ospelăriile, Popolul, Legumele, Punțile, Femeile, Ușurința Franțesilor, Fripierii, Limba. După ce se cunoaște un franțez, Chiria caselor, Vinul, Neguțătorii etc. *Fata neguțătorului*, nuvelă istorică de St. Stoica, despre Kamiola Turinga, cea mai frumoasă fecioară a Siciliei, *Antîia minune a Sântei Filomelei* de Al. Dumas; *Ginevra*, trad. de N. Apostoloni). Dar ce de autori necunoscuți, unii de prin reviste! Eugène Guinot, Marville, Molé-Gentilhome, Căpitanul Marryatt, I. Couaihac, P. Chevalier, Gustave Hequet, Marie Aycard, Marc Perrin, Amene de Lagniau, D. de Lagaraye, Marc-Michel, Elzear Blaze, Contele A. de Lagarde, S. Henry Berthoud, Théry, Adela Desloge etc. Sînt și cîteva nume semi-obscure: Mistress Norton, Ernest Legouvé (*Ursul de la Maledetta*), Aimé Martin, Méry (*Seveniri de o călletorie la Roma*, *Muma lui Napoleon*). Autodidactismul are drept consecință lipsa sentimentului de valoare, amestecarea laolaltă a marilor scriitori cu autorii de duzină, tratarea cu ușurință a celor mai grave probleme, trecerea neașteptată de la idei de bun simț la cele mai nebune teorii. În cea mai mare parte, opera lui Eliade este distrusă de sucitele idei lingvistice. La 1828, cînd scotea *Gramatica* și știa mai puține, el scria ca lumea și avea despre problema îmbogățirii limbii părerile cele mai sănătoase. Cu toate că încă de la început este împotriva slovelor, pe care numai le împuținează, și cu deplină dreptate, găsea că ortografia etimologică era inutilă, născută la francezi și englezi, „în veacurile sholasticismului". „Cel ce cunoaște limba latinească știe că zicerea *timp* vine de la *tempus*, sau de a fi scrisă *timpu* sau de va fi scrisă *tempu*; asemenea și *primăvara* este cunoscută de unde vine, sau de va fi scrisă prima-vera sau de va fi scrisă *prima-vara* ș.c.l. Pentru cel ce nu cunoaște limba latinească este în zadar oricum vor fi scrise zicerile...". În privința neologismelor, viitorul i-a consfințit dreapta vedere:

„Trebue să ne împrumutăm, dar trebue foarte bine să băgăm seamă să nu pătimim ca neguțătorii aceia cari nu își iau bine măsurile și rămîn bancruți (mofluzi). Trebue să luăm numai acelea ce ne trebue și de acolo de unde trebuie și cum trebuie. Unii nu voesc nici de cum să se împrumute și fac vorbe noă rumînești : cuvintelnic (dicsioner), cuvintelnică (loghică), prestentindere (epitas), ascuțit-apăsat (ocsiton), neîmpărțit (atom, individ), asupră-grăit (predicat), amiazăziesc (meridian) șcl. Alți se împrumută de unde le vine și cum le vine. De iau o vorbă grecească o pun întreagă grecească, precum „patriotismos, enthusiasmos, cliros" șcl. ; de iau de la Francezi o pun întreagă franțuzească, precum : „nație ; ocazion, comision" șcl ; de iau de la latinește le pun întregi latinești, precum : privileghium, coleghium, centrum, punctum" șcl ; de iau de la Italieni asemenea, precum : „soțieta, liberta, cvalita" șcl. Vorbele streine trebue să se îmfățoșeze în haine rumînești și cu mască de Rumîn înaintea noastră. Romanii, strămoșii noștri, de au primit vorbe streine, le-au dat typarul limbii lor ; ei nu zic „patriotismos, cliros" șcl. ci „patriotismus, entusiasmus, clerus". Francezii asemenea nu zic „gheografia, energhia, chentron" ci „jeografi, energi, santr" ; precum și Italieni „geografia, energia, centro". Asemenea și noi de vom voi să rumînim zicerile aceste toate de sus, trebue să zicem „patriotism, entusiasm, cler, nație, ocazie, comisie, geografie, energie, centru, punt, soțietate, libertate, cualitate, privileghiu, coleghiu, sau mai bine privilegiu, colegiu", după geniul și natura limbii".

Un deceniu mai tîrziu, Eliade era de nerecunoscut. Citise mai mult și ardelenii latiniști (erau mulți în jurul lui) îl cîștigaseră. Apoi știa acum mai bine italienește, fiind prieten poate cu acel Luigi Gianeloni care avea un pensionat în mahalaua Batiștei și al cărui curs de limba italiană îl anunța în „Curierul de ambe-sexe" (III, 1840—1832). E la mijloc și o dispoziție psihologică. Eliade urăște slavonismul, fanariotismul pe care le pune pe socoteala marii boierimi. Avusese prilejuri să sufere disprețul dascălilor greci, pe de o parte, pentru sforțările lui romînești, a protipendadei pentru încercările lui de ridicare în societate. Nu putea suferi nici pe „protectorii" ruși. Un ofițer rus îi citise un memoriu, scris din ordin, în care se dovedea că alfabetul și limba romînă sînt slavone. Eliade scoase, fără a supune cenzurei, o mică dizertație în limbile franceză și romînă apărînd latinitatea romînilor. *Coup d'œil sur l'origine et la langue des Valaques*, care umblă din mînă în mînă și înfurie pe Kisseleff. El duse legitima luptă împotriva caracterelor cirilice, înlocuindu-le întîi în titluri, apoi suprimîndu-le cu totul în „Curierul de ambe-sexe", periodul V, de unde începe a folosi literă latină, schimbare ce din prejudecăți înguste religioase nu plăcea bătrînilor și irita totdeodată autoritatea protectoare. Eliade crezu acum de cuviință să introducă o ortografie etimologică :

Quând va resbumba ultima trumbâ
Quare quele mai închise mormînte înveste și desferrâ
Si fie-quare sburava, si corbu și columba
In valea quea mare la vecînica pace au durere,

Primi auḑi-vor quel sutterranu resunetu
Şi primi salta-vor afara din grôpa
Sacri Poeţi que prea uşôrâ ţêrinâĭ
Copere, şi quâror puţin d'uman picioarele împlumbâ.

Ortografia este în definitiv un aspect superficial ce n-ar fi putut dăuna operei literare. Dar lui Eliade îi intră în cap mari nebunii. El va constata uimit că vorbele pătrund o dată cu lucrurile : „Cînd a văzut întîea dată Romînul dulamă, poturi, conteş, anteriu, ceacşiri, işlic, fireşte că a întrebat pe cel care le purta cum se chiamă şi acela i-a spus cum se chiamă. Aşa s-a băgat în articolul acesta vorbele : dulamă, cepchen, tătarcă, conteş, poturi, şalvari, fermenea, anteriu, ceacşiri, scurteică, giubea, biniş, işlic, papuci, meşi, cisme la noi şi ciobote la Moldavi ce le-au văzut la Leşi şi Muscali (pentru că Romanii n-au purtat cisme), pe urmă iar : frac, vestă, pantaloni, surtuc, bretele şi hozundrauri, crevată, maniş-că, corset, capelă, cordon, parură etc.". De aci va trage încheierea că multe cuvinte sînt trecătoare şi n-au de-a face cu fondul limbii. Aceasta era părerea pe care Hasdeu avea s-o reia mai tîrziu în teoria circulaţiei. Ca să-şi reîmprospăteze avuţia latină romînii trebuiau, dacă nu să reia vechile veşminte, măcar să vorbească iarăşi despre tunică şi togă : „Cîte veacuri, domnule, de cînd Romînul n-a văzut cu ochii toga şi tunica ! şi cum vreai ca să păstreze numele unor objete ce nu le cunoaşte. Care însă va lua pana ca să scrie sau să vorbească de costumele şi îmbrăcămintea Romanilor vechi, va numi fiecare objet pe nume, şi vorbele vor fi foarte romîneşti iar nu străine". Se vede cît de colo că reforma lui Eliade trecea dincolo de filologie. El visa să schimbe lucrurile. De aceea peste frac pusese manta albă şi aruncase şi ideea lictorilor. De nu ar fi rîs lumea atît de zgomotos de mantie s-ar fi îmbrăcat în togă romană. Într-adevăr, litografia ni-l şi înfăţişează într-un astfel de costum. Neputînd schimba realitatea materială, Eliade se mulţumi cu vorbele. Probabil fiindcă nu ştia latineşte, deveni italienist. Socoti că limba romînă şi cea italiană nu sînt decît „dialecte" ale unei unice limbi. În „Curierul romînesc", nr. 53 din 1839 apăru un dialog între un ţăran romîn şi unul italian, apoi, în 1840, Eliade scrise *Paralelismul între limba romînă şi italiană*. Înrudirea dintre cele două graiuri era şi atunci evidentă, totuşi întemeiat pe opinia că ele erau numai dialecte, Eliade îşi creează un jargon italo-romîn de înfăţişare grotescă :

Fără scutier şi fără companie,
Prin selba mare cavalerul passă,
Ţiind quând una şi cînd altă calle
Unde să dea peste-avventur-mai stranii
Trasse în prima ḑi la o badie
Que-o bună parte din averi dispende
Spre-a onora în adornul cinobiu
Dame şi cavaleri que tragu acolo.

De aci încolo păsările *svoală*, sînt *svolătoare*, pe mări trec *pyroscaphe*, *batelle*, ciuma e *abominabilă*, aduce *trăpas*, *lutt*, *turmente*, e *mortiferă*, pictorul *depinge mullieri*, *dame*, *donzelle* care sînt pline de *bellețe*, *bellissime*, *dilecte*, cu *bellă capellură*, *amoroase*, *radioase*, cu ochii *langhizi* ce merită un *baciu*, cu sîni care se *gonflă*. *Cavalerul* cu sabia *appendută* se cade să ia *diffesa damei amate*. *Un popol risolut* nu *s'arrestă* oricît de *svînturoasă* i-ar fi soarta și oricît de *empiu nemicul* care *grință* din dinți. Domnul care *passă* peste *marine* și *pelage* cu ai săi *angeli* îl *deiface*. Cu *travaliu*, cu *laboare*, un *popol* ce *jace*, *risorge*, iese peste *tempeste* și *tenebre solemnel* căci Domnul e *omnipotent* și operele sale sînt *admirabili*. Hotărît, Eliade e *stravagant*! Din cauza aceasta compozițiile lui sînt rizibile :

A ! Bellă ești Dilecto ! și capellura-ți blondă
De voluptate peplu, ca crinii lui Amor
Cu buclele lui Phebu te-ammantă, te circondă
Electric radioasă. — Te-acoperă, că mor !....

Adam, recunoscîndu-și objetul adorabil
Al visului ferice, strigă iuțindu-și pasii :
Stăi, bella mea dilectă, întoarce-te, o Eva !

Reforma, ca orice lucru rău, avu efecte întinse și durabile. Nu s-ar putea spune că aberația lui Eliade n-a avut și o urmare pozitivă. Poetul era un mare căutător de neologisme și laolaltă cu epoca lui dădu prestigiu unor forme pe care abia azi le acceptăm. Citite ca poezie, compunerile lui Eliade sînt adesea imposibile, ca proză ele reprezintă o expresie modernă, fină, perfect sancționată de timp. Cuvintele nu sînt introduse de Eliade singur, însă aduse de el în cantitate mare și mai ales dintr-un cîmp de noțiuni subtile, neatinse în acea vreme : *afabil*, *adorabil*, *absurd*, *actual*, *abusiv*, *abject*, *absolut*, *colosal*, *conjugal*, *cristalin*, *consecvent*, *ingrat*, *inert*, *implacabil*, *inefabil*, *juvenil*, *legal*, *legitim*, *mistic*, *nupțial*, *pervers*, *serafic*, *suav*, *venerabil* etc. De notat că folosește în chip fericit vocabulele *nuntă* și *măritiș* cu înțelesul generic de uniune între două elemente.

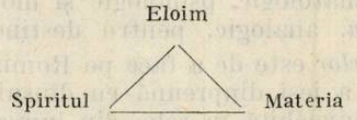
Oricît de naivă, gîndirea lui Eliade este cea dintîi ce străbate, înaintea lui Eminescu, o operă literară și-i dă sens și unitate. Poetul are viziunea grandioasă și totală, obsesia unicului în trinitate. La început propozițiile lui sînt vag voltairiene și francmasonice. În 1836 susținea că Dumnezeu e unul pentru toți, revelat în Treime. „Aflați dară că Duhul și Materia sînt doă începuturi vecinice din care se alcătuește tot universul și-n care Dumnezeu e pretutindenea, îmbrățișînd totul, fiind în toate pe subt toate și peste toate". Tatăl e autoritatea supremă, Fiul e materia, și Duhul sfînt mintea universală. Ideile sînt eretice, panteistice, și în legătură mai mult cu esoterismul kabbalistic, foarte răspîndit în societățile secrete ale vremii. Într-un alt articol, puțin mai tîrziu, Eliade aplica

treimea la om, sub numele de treism, făcînd în fond un paralelism obişnuit în toate sistemele esoterice între macrocosm şi terestrul Adam. Omul are un trup şi un spirit care-şi găsesc măritişul în morală. Imaginea măritişului poate explica de ce Eliade, dîndu-şi ori nu seama, a tradus *Cîntarea cîntărilor*. Nu numai în biserică ci şi în hermetism conjugalitatea slujeşte ca simbol al concilierii factorilor de „ambe sexe". În exil, avînd mai mult răgaz de lectură, poetul îşi adînci sistemul. Întîi, sprijinindu-se pe Sf. Augustin, identifică pe Isus cu umanitatea : „Christ e omul colectiv, omenirea întreagă. Magdalina e Biserica căzută, prostituată... Tot individul chreştin este un rege şi un preot în acelaş timp...". Poetul se considera şi el o parte din Isus şi binecuvînta pe prieteni : „Christ şi Magdalina cu voi !" Mergea totuşi mult mai departe decît Sf. Augustin. El se ridică împotriva ireligiunii lui Proudhon şi se miră că cineva în „Telegraful" îl socoteşte „îmbuibat cu idei franceze". *Biblicile* lui sînt cu toate acestea foarte în spiritul *Enciclopediei*. „Biblia e productul unei minţi ce vede pe Dumnezeu în sînul naturei". În *Decalog* vorbeşte „raţia umană", care este una în toate timpurile şi la toate naţiile. Dumnezeul *Bibliei* este Dumnezeul tuturor popoarelor, Fiinţa supremă. „Dar acest *Ens* s-a tradus pe greceşte Θεός pe alte limbe Deus, Deu, Dumnedeu, Dio, Dieu, Got, Allah, Bog etc., traducţiele vorbelor din limbă în alta nu fac niciodată equaţiuni mathematice. Fie că mosaist, însă, fie că chreştin şi musulman nu înţelege în limba sa cu numele ce dă Fiinţei Supreme sau Adevăratei Fiinţe decît ceea ce Moyse a înţeles prin *Ens* în mascule şi în femine totdeodată, în activ şi în pasiv". Sistemul trinitar se mai adaugă, nu-i propriu numai creştinismului. Cosmogonia Egyptenilor are analogii cu Geneza ebraică. Eliade citează din cosmogonia lui Hermes Trismegistul sau Toth. *Biblicele* sînt un curat comentariu kabbalistic cu pretenţii filozofice, în care găsim hermetism numeric ca şi în Zohar. (Eliade consultase şi Tarotul şi-şi dăduse seama de esoterismul său). După kabbalişti, Dumnezeu se exprimă hieroglific prin creaţie, care trebuie descifrată. Universul e dar o chestiune de cifre. Numărul trei reprezintă momentul metafizic, nunta factorului masculin activ cu cel feminin pasiv din care iese fiul, Cunoaşterea. Paralel, în ordinea microcosmică se va petrece acelaşi proces : spiritul şi factorul vital se vor consilia prin fiinţa morală. Alte şapte puncte din acest sistem emanatist, bizuit pe un soi de eoni numiţi sephiroth înfăţişează lumea istorică, inteligibilă, şapte fiind numărul zilelor în care creaţiunea s-a împlinit. Totalul de 10 formează arborele kabbalistic. În acest ton talmudic îşi desfăşură Eliade trinităţile sale, „deltele" :

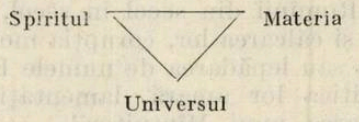
„Cu terminarea acestui capitol, şi cu alte trei ce urmează se înveder̆ează doctrinele lui Moise şi sistema lui despre divinitate, despre Bine şi despre Rău". Am văzut că în princip el adoptă Autoritatea Divină ca punct de plecare, apoi Spiritul universal şi Materia universală ca singurele principe din care se creă lumea prin autoritatea şi atot-putinţa divină.

Aşa Eloim, Spiritul şi Materia formă prima lui trinitate absolută superioară şi activă în chipul următor:

Autoritatea
Activul
Pasivul, sau



„Din maritagiul apoi acestor doă universali principe, formă o altă trinitate inferioară şi pasivă adică



adică Activul, Pasivul şi Resultatul sau Efectul.

„Aceste doă trinităţi formă numărul şase sau cele şase zile, or perioade ale creaţiei ce s-a produs prin concursul, concordarea elementelor; terminul şapte sau cel de încetare, încheie gama armoniei universali, în care pretutindeni Dumnezeu e mulţumit exprimîndu-se la capătul fiecăruia period: „bine! bune foarte" „şi a văzut Dumnezeu cîte a făcut şi iacă bune foarte". Bunul dar stă în armonie, în tot lucru de a fi la locul său şi la timpul său;

„De la gama armoniei universale şi numărul şapte, număr bun, număr august, număr sacru şi sînt, Sistema mosaică trece precum se va vedea la 7 + 3 număul 10 care e numărul patriarhilor; apoi la gama de game, de şapte ori cîte şapte, şi la gama a gamei înzecită de 70 de ori şapte. Mai au apoi profeţii eşiţi din şcoala lui o gamă de game îndoite adică o gamă de numărul 14 înmulţit cu 7, care este numărul mistic al lor, şi despre care se va vorbi la locul său".

Eliade băga de seamă criptica *Divinei Comedii*, divizate în 3 cărţi de cîte 33 de cînturi în terţine. Zece patriarhi cu trei fii ai lui Noe dau cifra 13 de care poetul are groază fiindcă în ziua de 13 i s-au întîmplat toate nenorocirile (mama a murit la 13 februarie, băiatul la 13 noiembrie şi fata la 13 septembrie).

S-a crezut că Eliade a hegelianizat, dar că el ar fi citit pe Hegel e foarte problematic. Punerea filozofului german pe lista Bibliotecii universale, care poate e redactată de mai mulţi, nu spune nimic, căci lista a putut fi făcută după manuale. Cărţile de sinteză filozofică din care cita poetul nu prea dau mari speranţe asupra lecturilor de care, de le-ar fi avut, ar fi făcut mare caz, cum face de un Cahen şi de Sacy pe care-i citează mereu ca traducători ai *Bibliei* sau de un Salvador cu „*Historia* sa *despre instituţiunile lui Moyse*". O idee vagă despre Hegel se pare a fi avut, însă mijloacele de a-l înţelege îi erau refuzate. Inteligenţa înnăscută îl ajuta să gîndească singur, pe sugestii simple. Afară de ideea de „echi-

libru între antiteze" nimic hegelian nu e la Eliade, căci identificarea între Spirit şi Existenţă nu se face şi cei doi termeni Duh-Materie sînt primordiali. Triada lui Eliade e un „număr mistic", simbolic, ce urmează a fi interpretat iar istoria universală este o reprezentaţie hermetică a Fiinţei supreme, care se destăinuie prin evenimente semnificative şi prin profeţi. Punct de plecare al filozofiei este Omul, acel Eu, care poate fi privit din trei puncte de vedere : somatologic, psihologic şi moral. De unde Treismul. Eliade foloseşte *Biblia*, analogic, pentru destinele Romîniei :

„Misiunea *Biblicelor* este de a face pe Romîni, a urmări pe poporul evreesc sau mai bine a ieşi dinpreună cu dînsul din Egipt, din lumea faraonică, din lumea învechită în rele, din lumea păcatului, şi a trece, condus de Moise, într-o lume, unde de pe Sinai se proclamă legile şi poporul întreg le adoptă...".

„Străbătînd cu Romînii din secol în secol, făcîndu-i a vedea dispreţul legilor în Israel şi călcarea lor, corupţia moravurilor, uitarea Domnului de sus în uitarea sau lepădarea de numele Israel, vor vedea şi protestaţia profeţilor, critica lor amară, lamentaţiunile lor, aspiraţiunile lor, chemarea, aşteptarea unui Mîntuitor".

Prin eclectism obişnuit la autodidacţi, Eliade introduce în aplicările politice principii rousseauiene, rectificate prin dogma păcatului originar :

„Noi nu inventăm nimic, noi nu creăm nimic în lumea ideală ; elementele însă, aflîndu-i-le în haos, în amestec, nu facem decît a distinge şi a face a vedea că natura nu ne prezintă pretutindeni şi în sempretern decît dualităţi corelative, paralele, simpatice, creatoare ; că tot ce a creat Dumnezeu este bun foarte, şi că tot ce a făcut omul, sau din rea credinţă sau din ignoranţă, tot ce au pervertit relele doctrinei, aceea este rău foarte şi aduce mai rele".

Cu această filozofie a lui Iehova, Natura, Eliade combate liberalismul, adică orice politică tinzînd să inventeze o ordine ce n-ar ieşi din spontana conlucrare a antitezelor. De unde un conservatorism progresist foarte frumos formulat :

„Progresul fără conservaţie e o clipă şi ajunge la nimic.

Conservaţia fără progres e o stagnaţie şi ajunge la putrezire, şi iar la nimic.

Cine conservă are, şi cine are, poate progresa mai repede.

Progresiştii exclusivi n-au cunoscut înţelesul adevăratului progres.

Conservatorii exclusivi n-au cunoscut înţelesul adevăratei conservaţiuni.

Căci de l-ar fi cunoscut, un cîmp ar forma, subt acelaşi stindard s-ar pune.

Progresistul adevărat e tot deodată şi conservator.

Conservatorul adevărat e totdeodată şi progresist".

Dar cum vom determina, putem întreba, care e saltul bun şi saltul sterp ? Răspunsul ascuns al filozofului e următorul : Iehova-Natura hotărăşte el însuşi nunţile eterne şi le vesteşte prin profeţi. Bunul cetăţean nu

cere parlamente, ci, religios, ascultă glasul lui Moise și al lui Isus. În parlament vorbesc toți, ireconciliabili. Mesia vorbește singur și infailibil și trebuie ascultat :

„Nu suferim doi domni într-un stat.

„Nu suferim doi vorbitori deodată.

„Cînd vorbește altul, sîntem datori de a-l asculta, adică de a fi pasivi".

Avînd în vedere „equilibrarea între materialism și spiritualism" Relegea sau Religia nu poate fi dequât confirmarea și garanția Legii". Catolicismul nu-i decît o parodie a creștinismului „spre a perpetua dreptul pharaonic".

Acesta este „echilibrul" lui Eliade, messianismul lui, întemeiat nu pe desfacerea istorică de antiteze ci pe opoziția permanentă între factorul patern și cel matern, între vorbitor și auditor, profesor și elev, guvern și popor. Eliade e departe de a fi un reacționar și pentru femei vrea egalitate, ba chiar dreptul de a purta propriul nume (cocoana Safta, cocoana Catinca). Socotindu-se inspirat de Iahvé universalul, poetul punea aluziv în *Biblie* simulacrul lui Moise. Din pornirea de a privi lucrurile cosmice, comună romanticilor, a ieșit la Eliade intenția de a-și grupa opera ciclic și în patru volume. Primul s-ar fi intitulat *Biblice* și ar fi cuprins și *Căderea dracilor*; al doilea *Evangelice* și ar fi primit între altele *Cutremurul*; al treilea *Patria*, sau *Omul social* în care s-ar fi aflat *Ruinele Tîrgoviștei*, *Sburătorul*, *Mihaida* (pe la 1834 începuse o piesă de teatru *Mircea*), ultimul *Omul individual* căruia i-ar fi aparținut *Serafimul* și *Cherubinul*, *Visul*. Opera lui Eliade ar fi fost astfel mai mult decît o *Légende des Siècles*, o adevărată *Divină Comedie* (Dante l-a obsedat pe poet mereu) cu sens literal, didactic și anagogic. Și încă mai mult decît *Comedia* visa să facă, visa să continue vechile cărți profetice printr-un Nou Testament, să dea marea Biblie modernă ce s-ar fi încheiat cu un apocalips, cuprinzînd astfel toată istoria de la căderea omului pînă la regenerarea în cetatea eternă.

Eliade e un mistic la modul dantesc, cu uriașe viziuni profetice. *Anatolida sau omul și forțele* ar fi fost adevărata „biblică", poemul în 20 de cînturi al omului, de la creație pînă la victoria asupra Forței, amestec de soteriologie și program social, soluțiunea în veac a problemei sociale fiind totdeauna cheia mîntuirii spiritului, a cetății eterne. Și, ca în orice sistem cu preocupări soteriologice, mîntuirea nu este individuală ci colectivă. Comunitatea creștină, „Biserica", se înlocuiește cu „Popolul", și pe o treaptă mai sus, cu liga popoarelor, cu umanitatea. Aceste idei zburau atunci în aer, în emigrația iredentistă, emițătorul principal de mituri abstracte fiind Giuseppe Mazzini, cel cu *Dumnezeu și poporul*. De aceea tot ce privește destinul uman, stabilirea raportului fundamental între indivizi în temeiul unei ordine divine, explicarea inegalității și a suferinței, redempțiunea sînt la modă. Dante și Milton se reiau. *Divina Comèdie* e interpretată în sens revoluționar și socialist. Plac utopiile și Eliade însuși făgăduise în „Biblioteca universală" *Utopia* lui Thomas Morus, *Oceana* lui James Harrington, și fiindcă aveau să apară operele complete ale lui Bacon, și *Noua Atlantidă*. Scriindu-și poemul pe marginile *Biblicelor* care

sînt simple comentarii asupra textului Bibliei, Eliade este prea abstract. În locul unei geneze materiale, el dă ştiutele-i teorii. Istoria decurge prin „delte", stăpînită de îngeri care sînt sephiroţii :

Se face iară seară, se face dimineaţă :
Ai istoriei angeli, în deltele eterne
Înscrieţi ziua-a doua.
Glorificaţi pe Domnul, că sfînt e al lui nume.

Dacă se poate face o comparaţie cu *Comedia*, atunci poezia lui Eliade este aceea din *Paradis*, lirică extatică, ideală, din care în chip necesar s-a extirpat descripţia, lăsîndu-se esenţele imateriale, parfumurile, lucirile, efluviile şi sonurile. Poetul a intuit jubilaţia sacră, hora elementelor pure şi e întîiul autor de laude :

Cîntaţi, flori, bucuria şi lăudaţi pe Domnul
Pe idioma voastră, vă exalaţi profumul
Spre ceruri ca tămîie. Formaţi sublime-acorduri,
Armonie d'arome.
Natura este-n nuntă, servare-universală . . . . . .

Se umple tot abisul, coprinsele marine
De lucitorul nacru, de candidele perle,
De rumenul coraliu,
Înoată peşti în ape, în aer paseri svoală .....

Glorificaţi pe Domnul, Puteri, Eloimi, Angeli,
În harpele serafici cîntaţi, prea-înălţaţi-l :
În cer şi pretutindeni răsune : osană !
Lumină, întunerec, puteri şi elemente,
Sori, astre şi luceferi, răsune firmamentul
De laudele voastre.

Pămînte, trage danţul în cercul horei tale ;
Şi tot ce este-asupra-ţi ardice a sa voce
Şi rugă către ceruri. — Ai munţilor nalţi cedri,
Plecaţi al vostru creştet, vă înclinaţi, o arbori,
Şi plante cîte sînteţi, verdeaţă, pom şi floare,
Nălţaţi profumul vostru
(*Hymnul Creaţiunii*)

Şi mai aparentă este orchestraţia serafică în *Empireul şi tohu-bohu* (*Căderea dracilor*). Se aud cereştile, teribilele sonuri :

Cereşti, eterii trombe în spaţiuri răsună,
Puteri, tării de îngeri sbor repezi şi sosesc :

se vede un „triumf" al Cuvîntului ce ține locul prin mecanica lui exactă rozei mistice :

A lui de flacări roate pornesc intraripate :
Sînt Heruvimi prea repezi ce-n mii de ochi lucesc ;
Și vîrstele veciei, la dînsul înhămate,
L'Apocalips supuse, spre veacuri propășesc.

De îngeri miriade preced și îl urmează
Și carul naintării pornește neoprit
Din iute în mai iute ; și-n drumu-i însemnează
Al lumii plan simbolic d-atuncea preursit.

Se strecoară în această poezie a gloriei și melancoliile religioase, groaza de surpare a lumilor care e din Lamartine (*L'immortalité*) :

Cînd aste întunereci de lumi nenumărate,
Nestrămutate stele și sateliți, planeți,
Ce-și țin a lor ocoluri prin căi preînsemnate,
Sori, centre parțiale, îngrozitori cometi ;

Cînd toate s-ar esmulge din marea încentrare,
Eșind din a lor axe și nu s-ar mai ținea,
S-ar prăvăli în spațiu spre vecinică pierzare
Și una peste alta sdrobindu-se-ar cădea ;

Ast sgomot ce ar face, fatala grozăvie,
Amestecul, izbirea și uetul trupesc,
Vrăjbite elemente, cutremur în tărie,
N-ar face-atîta sgomot c-ast svon duhovnicesc.

Eliade are, cu toată detestabila lui filologie, mijloacele verbale pentru marele vers romantic. De la Victor Hugo a luat metoda cumulării de nume proprii barbare hohotitoare scoase cele mai multe din Milton, pe care le dispune eufonic ca într-un fel de conjurație :

Cu-același scomult cade și Belzebuth, Astaroh,
Talmuth, Hamos, Asmode, Dagon, Mamuth, Baal.
Astoret, Isis, Orus, Moloh, Balmol, Briaroh,
Brihmuter, Gorgon. Bulhoh, Rimnon și Belial.

„Căderea îngerilor" e lamartiniană și întîlnim în ea chiar acea erotică ciudată între „un ange déchu" și o ființă de grad inferior. Din nefericire totul e friguros alegoric. Din capul marelui Arhanghel Lucifer printr-o groaznică cefalalgie iese (mitul Minervei) Păcătuirea, ființă „cochetă", cu care Arhanghelul începe o dragoste incestuoasă. Crizele sexuale ale îngerilor obsedau atunci pe toți și un poem al lui Thomas Moore *Dragostea îngerilor* avea mare ecou pretutindeni. În istoria primilor

oameni, Eliade urmează de aproape pe exegeții *Bibliei*. Mitul androginului, răspîndit la romantici, e luat de el nu de la Platon, ci, direct ori indirect, din *Zohar*. Cîntecul despre „arborele științei" e o versificare simplă a comentariului Genezei din *Biblice* unde poetul se vede a cunoaște răspîndirea mitului la Indieni, la Chinezi. Într-un singur loc abstracțiunea ia forma unei viziuni hermetice tulburătoare :

Acest arbore mare era ca orice plantă
În jos cu rădăcina, spre cer cu-ale lui ramuri
Și rădăcine-ntinse ce sfredelea pămîntul
Și străbătea profunde în iad ca niște pompe
Cît să spăimînte mintea și să-nfioare carnea.

Tot cîntecul se pierde într-o dizertație despre efectele științei, culminînd cu întrebarea asupra utilității progresului tehnic. „Ipoteza" mecanicistă e prilej de un anume fabulos mașinist :

Străbată-se uscatul de forțele de aburi,
Mulțească-se ca peștii pe mare piroscafe,
Din popol la alt popol, de la un Stat la altul,
Din urbă l-altă urbă și din comună l-alta
Încingă-se pămîntul de căile ferate ;
Locomotive, fabrici mulțească-se-n tot locul ;
Consume-se cărbunii și împle atmosfera
De gazuri,.....

Cîntul despre Cain și Abel *Moartea sau frații* avea scopul să zugrăvească efectele sociale ale păcatului originar, ura între oameni. Punctul acesta din *Biblie* atrăgea pe toți revoluționarii epocii și Aleardo Aleardi alcătuia în 1846 pe marginile *Genezei* un poem *Le prime storie* foarte asemănător în privința aceasta cu *Anatolida*. Aproape nimic nu se salvează din ruina de vorbe decît înmormîntarea sălbatic primitivă a lui Abel, în stil Chateaubriand :

Adam își șterge ochii, se scoală în picioare...
Și ia genunchii fiului, îi mai sărută-odată,
Îi strînge cu vigoare, și stinsul corp încovăie
Și îl mlădie-atîta, cît pumnii și genuchii
I-aduce pîn-la gură, ca fiiul să-i semene
Cu pruncul cînd se află în pîntece materne.....
Și toți puseră ochii la stînca colosală
Pe care blîndul Abel își aducea ofrandele.....
Luară cu toți corpul, prin norii de profume
Ș-acolo-l mormîntară.

Un motiv de poezie putea găsi Eliade în iubirea întîiei perechi. Idila antideluviană în spațiu edenic cu stînci uriașe și vegetație virgină e a romanticilor în frunte cu Lamartine. Lui Eliade li lipsește, sau mai de grabă i-a dispărut repede, printr-o pervertire estetică, percepția geologică. Totuși, într-un scurt episod, e surprinsă cu oarecare măreție nunta inocentă și trudnic religioasă a perechii progenitoare a omenirii :

Pe un tapet de iarbă, cu flori presemănată
Se desemna ridente și roza amoroasă
Și candid-iasomie, safranul, hiacintul....
Conduși d-al Nunții angel Mireasa cu-al său Mire,
Țiindu-se de mînă în sfînta nuditate
De care n-avea teamă nici d'angeli, nici de Domnul,
Nici unul despre altul, intrară-n sanctuarul
Misterelor divine.....
Cine-ar putea descrie nespusele transporturi,
Candoarea virginală și grațiele Evei,
A lui Adam fervoare, întreaga fericire
Și extrema pietate l-a ritului plinire?
Împinși d-angelul nunții, pe așternutul moale
Sînt unul lîngă altul în toată inocența;
Adam începe ritul; c-o dulce resistință
I se supune Eva și-n holocaust cede
A se-mplini misterul.

Santa cetate scrisă în terza rima are factură dantescă. Cuprinsul e în mod curios utopic. Eliade e un conservator, un vrăjmaș al socialismului, al Pandemoniului, pe de altă parte îl vedem un înflăcărat al lui Fourier și un adept al lui Proudhon, căci încercarea din 1858—1860 de a face o asociație agricolă, de nu va fi conținut intenția ascunsă a unui falanster, era o instituție de credit pentru ajutarea muncii, Proletarul este victima eternă, simbolizată în Christ-Popolul :

Or ca om, or sub forma sa divină,
Tot proletar la cîmp și la cetate,
De la Altar și pînă la salină,
Cu-același dor, cu-aceeași greutate.
Schimbe-se timpii, fie domn Cesarul,
Patriciu sau baron; prinț sau abate,
Forță ori lege, Brama, Papa ori Țarul.

Cetatea sfîntă a lui Eliade era cosmopolită şi comunistă. Acolo deşi principiul proprietăţii era „risolvat communul" şi naţiile toate se uneau într-o internaţională împotriva tiranilor :

Gali-Angli-Italieni, Poloni, Germanii,
Maghiari, Romîni, de popoli milioane
Jos au surpat şi idoli şi tiranii ;
Au spulberat tiare şi coroane ;
Cu-al lor sînge ţi-au frămîntat cimentul
Şi-ţi înălţară primele coloane.

Acolo, într-o egalitate desăvîrşită („soarta nivilată"), umanitatea mîntuită ar fi înfăptuit „eterna pace", aceea proiectată de Kant într-un opuscul pus şi el în programul „Bibliotecii universale". Construcţia cetăţii e în spiritul fabulosului cantemirian, nu fără intenţii alegorice transcrise din *Biblice*, fiecare punct trebuind să înfăţişeze un element al Universului, pietrele de pildă, seminţii :

Verde se-nalţă valea lăcrămoasă ;
Apocaliptica, santa cetate
A lumii nouă splende radioasă
De speranţă, d'Amor, de Libertate
Încinge muri ne-nvinşi de adamante,
Se coroană de turre nestimate,
Nalţă coloane de porfir gigante,
Pur ca cristalul aurul străluce,
Rubin, safir, smerald, iacint, brillante
Ţin unghiuri, fundament ce le produce.
Rîul Vieţii curge de lumină,
Minţilor sănătate dă şi aduce.

Că intenţia lui Eliade a fost să facă din *Mihaida* un fel de *Gerusalemme liberata*, aceasta se vede ; rezultatele sînt însă în soiul *Henriadei*. Nici cea mai mică umbră, nicăiri, de pătrundere a epopeei italiene. Iarăşi cosmogonie, teorii politice, false alegorii. Mihai este profetul, căruia îngerul îi apare într-un tablou luminos, devenit clişeu, ca într-o Bună-Vestire. Ochiul oboseşte de atîtea viziuni celeste şi cade mai odihnit pe mici scene costumate :

Era-nvestiţi cu toţii ca-n zile de paradă :
Îmbrăcătura strimtă, ingust găitănată,
Intra în cisme galben ce zornăia în pinteni,
Pieptare pe corp strînse în găitane late,
La căpătîiu cu nasturi ; pe umeri chepenege
În copce d'argint prinse, cu fir de tot cusute
Pe margini cu hîrşie, lovea-ntr-o parte coapsa.

Poetul a făcut mare caz de *Visul* pomenindu-l mereu ca o „grație cerească" a tinereții. Compunerea prozaică, e în bună parte autobiografică. Obiceiul de a interpreta visele profetic este biblic, sistematizat de Filon. Eliade citează des pe Flavius Ioseph, gîndindu-se la *Antichitățile iudaice* din care, direct ori indirect, extrăgea aceste atitudini contemplative. În *Serafimul și Heruvimul* tema e tratată mai larg.

Cherubul aduce mustrarea, reexaminarea conștiinței, Serafimul consolarea :

Blînd Serafim ! o înger ! ce este a ta solie ?
Care îți este slujba ? Ce vrei aicea jos ?
Pacea vestești tu lumei ? Pacea aduci tu mie ?
Ce flăcări pui în sînu-mi ? O Serafim frumos !

Tema e definitiv banală pentru acea vreme, plutitoare în aer. Cele două sensuri date ființelor angelești erau curente în tradiția biblică (Filon scrisese o carte despre Heruvimi) și Aleardi însuși numește chinul lui Cain „de'rimorsi il Cherubino". Eliade alighieriza și aci. Serafimul era a sa Beatrice, grația. Fiind dintre „intime" poezia transfigurează femei, poate o singură femeie în două ipostaze, una serafică alta vindicativă, poate două femei, prefăcute de poet, după metodul dantesc, în căi de mîntuire. Se întîlnesc frumoase versuri :

Războinice, viteze Heruvim înfocate,
Împlinitor prea strașnic urgiilor cerești !
Repede Înger !....

Și cînd fumegă munții, vulcanul cînd turbează
Cînd flăcări rotitoare pînă la ceruri sbor,
Cînd tremură pămîntul, văzduhul schinteiază,
Al meu suflet te vede în orice meteor.

Motivele poetice au tendința de a deveni fixațiuni. Schiller (*La F. Schiller*) e și el un profet visînd cetatea sfîntă, un Messia crucificat de contemporani, un cosmopolit, ce cîntase împărțirea pămîntului și merita să fie sărbătorit de tot Universul :

Și repetați în coruri, prin mii de miriade,
Germania întreagă, America, Anglia ;
Răsune tot pămîntul ori unde e om liber.

O noapte pe ruinele Tîrgoviștei, spre a ne întoarce spre poeziile terestre, venită după *Adio la Tîrgoviște* a lui Gr. Alecsandrescu, e o poezie onorabilă, dar prea documentată.

Se cade să recunoaştem poetului şi meritul de a fi introducătorul metrului antic, într-o interpretare relativă, pe baza endecasilabului italian :

Pare-mi ferice ca zeii oricine
Stă înainte-ţi şi d-aproape-aude
Dulcea ta voce. Şi mai ferice-ncă
De-ţi vede faţa.

Capodopera rămîne *Sburătorul*. Că ar fi vreo legătură cu *Silful* lui Hugo e îndoielnic. Punctul de plecare este mitul sburătorului, aşa de răspîndit încît îl cita şi D. Cantemir. Invaziunea misterioasă a dragostei e surprinsă în plină agresiune, însă fără furiile pasiunii unei Sappho ori ale Phedrei. Fata în criză de pubertate e doborîtă de o boală necunoscută, explicabilă mitologic şi curabilă magic :

„Vezi, mamă, ce mă doare ! şi pieptul mi se bate,
Mulţimi de vineţele pe sîn mi se ivesc ;
Un foc se-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se pălesc !

„Ah ! inima-mi svîcneşte !... şi sboară de la mine !
Îmi cere... nu-ş' ce-mi cere ! şi nu ştiu ce i-aş da :
Şi cald şi rece, uite, că-mi furnică prin vine ;
În braţe n-am nimica şi parcă am ceva.

Evenimentul supranatural este salutat printr-o grea şi lentă năvală de vite, într-un tablou vrednic de Troyon :

Era în murgul serii şi soarele sfinţise ;
A puţurilor cumpeni ţipînd parcă chema
A satului cireadă ce greu, mereu sosise
Şi vitele muginde la sghiab întins păşea.

Dar altele-adăpate trăgea în bătătură
În gemete de mumă viţeii lor striga !
Vibra al serii aer de tauri grea murmură ;
Sglobii sărind viţeii la uger alerga.

S-astîmpără ăst sgomot, şi-a laptelui fîntînă
Începe să s-audă ca şoaptă în susur.
Cînd ugerul se lasă sub feciorească mînă
Şi prunca viţeluşă tot tremură-mprejur.

Tot ce e convențional în poezia clasică a înserării, așa de comună în sec. XVIII, devine aci grandios sălbatic, cu priveliști agreste în pastă grea, incendiată :

Încep a luci stele rînd una cîte una
Și focuri în tot satul încep a se vedea ;
Tîrzie astă seară răsare-acum și luna
Și cobe, cîteodată, tot cade cîte-o stea.

Dar cîmpul și argeaua cîmpeanul ostenește
Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpînește
Și lătrătorii numai s-aud necontenit.

Eliade este un prozator excepțional, un pamfletar ignorat sub această latură. Răutatea inventivă în vorbe e în linia lui Radu Popescu la care se adaugă o veselie naturală, sîngeros violentă, susținută de o retorică savantă și de incurabilă obstinație ideologică. Ca istoric poate diforma, ca memorialist e neîntrecut. *Memoriile asupra istoriei regenerării*, din nefericire rău transpuse în romînește, sînt un adevărat roman ingenuu al infatuării profetice. În cele mai aride și adesea extravagante dizertații, anecdotistul, totdeauna polemic, răsare aducînd o scenă vie. Eliade s-a nutrit în spiritul lui Voltaire, imitîndu-l și în manopera libelelor. (Après une vie laborieuse et tranquille de plus de trente années, je me vis forcé de m'armer du fouet de la satyre pour frapper les *andrapodes* et confondre les ennemis du roumanisme"). De la Brașov trimetea o foaie plină de răutăți pentru foștii revoluționari, numită *Carul-iute*. Dar Voltaire e numai sarcastic, Eliade e răzbunător ca Dante, vulgar, animalic, salvat de trivialitate prin aripă lirică și literară.

Prefața *Gramaticei* scoate dintr-o simplă discuție o mică comedie, în care intră și un sincer și grațios poem al slovelor vechi :

„Ei dar ce fel de carte e asta ? ! ! ! Uită-te minune ! ! ! ! Aci lipsesc o grămadă de slove ! Ăștia vor să ne lase săraci ! Aci fălosul și purtătorul de ortografie И lipsește ; mărețul și îngîmfatul ω asemenea ; Оγ cel bogat în loc nu se mai vede ! În loc de ѣ, unde și unde se vede εα ; în loc de ю, іѕ ! Vai de mine, ce grosime și mojâcie ! ! ! Ia te uită, că ăștia și pe delicatul și plinul de dulceață Θ l-au scos ! Nu zău, ăștia sînt Rumîni groși, bădărani de la țară, nu vor să aibă cîte de puțină Evghenie pă dînși ! Dar ce văz ! Ei în loc de ξ pun кс, în loc de ѱ,пс ! Sînt vrednici de rîs întru adevăr !

„Vedeți lucruri copilărești ! Vedeți eresuri, vedeți nesocotinți ! Toată lumea se silește din ce mai are să mai adaoge și să se îmbogățească ; dar ei ! Ia uitați-vă că și din ce mai avem vor să mai lepede !...

„Atît ! s-a stricat ! ! ! s-aaa-duus acum și limba ! !

„Ei au lepădat și ocsiile ! și psili ! și dasia ! ! ! ! O drăguțele, ca de ele de nimic nu-mi pare așa de rău, că par-că era niște floricele ! .....

„Așa, Domnule, s-a dus și acum dumneata să fii sănătos; ele s-au dus și nu se vor mai întoarce, căci le-a gonit o soțietate întreagă, le-a gonit însuși dreptul cuvînt. Și Dumneata, Domnule, mai stîmpără-ți furia puțin..."

Din simpla problemă a diminutivelor, în altă parte, pamfletarul face o bufonerie :

„Să luăm spre exemplu pe țigan : pe el îl auzi că are a face cu Rumînică, cu nășicul, cu cumetrașul, cu măgărușul, cu cortișorul, cu bordeiașul lui ; numele lui e Dănciucu, Ionică, Andreiaș etc. Să venim la Romîn. Să compare cineva limbajul lui dinaintea regulamentului cu cel de acum : să fi auzit cineva pe un ciocoiu vorbind cînd își punea la cale viața „să intru într-o *slujbuliță*, sau *pînișoară*, să cîștig la *părălițe*, să-mi fac o *căscioară* și să trăiesc bine cu *meșcioara mea*, cu *vinișorul* meu, și dacă îmi va ajuta Dumnezeu, să puiu mîna pe o *moșioară*, două etc...".

Eliade parodiază cu plăcere pronunția victimelor sale, și e precursor al lui Caragiale în caricarea dascălului ardelean :

„— No, ia să-mi spuneți, unde e Marea Roșie?

— Nu știm, răspunseră.... școlarii după ce se uitară mult și la hartă și la profesor și între sine.

— No, ci căutați-o, adaose profesorul cam serios.

— Nu știm unde s-o căutăm.

— No, dar asta ! ci acolo pe cartă s-o căutați.

— Nu știm pe care. — Arată-ne-o Domnia ta, Domnule profesor.

— Căz eu nu m-am preparatu-m-am pînă acum".

Iată un „căuzaș" peltic (Rosetti) în plină elocvență :

„— Zudicata lui Dumnezeu este mare...vedeci pe Trîntorul ațela te vine învulpat în calească? Ca mîine, o să aveți și voi haine ca dînsul, caleașcă ca dînsul, moșii și averi ca dînsul...

— Să dea Dumnezeu, să te-auză Dumnezeu, Domnișorule ! strigară cîțiva din săteni.....

— Și ca mîine iar, continuă oratorul, ca mîine a să-l vedeți pe dînsul pe zos, desculț și trenceros, înțins cu teiu, și trăgînd boi de funie...

— Ba l-o feriiii, l-o feriii Dumnezeu Jupîne ! strigară toți sătenii deodată —".

Înainte de a cădea pe mîinile lui Eminescu, C.A. Rosetti era întîmpinat de veselia brutală a lui Eliade. „Poețoiul" se afla la o petrecere cîmpenească, unde lăutarul cînta tocmai romanța sa : *A cui e vina*. Nesuferind lipsa de pasiune a țiganului „se sculă de la masă și sări înaintea lăutarului strigînd :

— Nu așa, cioară de profanator !"

„Și unde începu a da ochii peste cap cu mare patos, a lua un avînt cu mîinile și cu picioarele, ca tot omul ce sboară de viu viuleț la nemurire, și a declama cu o manieră cu totul particulară a sa :

— Tuuu ziceai odatăăăă,
Aaaaaaah a mea iubiiiită :
Draaagostea meaaa toaată etc.

„Declama cum declamă amatorul (foarte bătăios), iar încît pentru cîntec, spun că era foarte răguşit şi discord : căci p-atunci nu se auzea de concordie :

„Aaaaah a mea iubiiiită !
(cu vocea răguşită) şi tot înainta în delirul său poetic către simplul şi naivul lăutar : pînă ce ajundse la fraza :

„Astfel ţi-este sexul.....

„Atunci cu o crispaţie nervoasă tremură, ameninţînd cu degetul pînă la nasul bietului bard, cu totul speriat.

„Lăutarul încă de la începutul acestei lupte, ce nu era nicidecum olimpică, lăsase o mînă cu vioara spînzurată în jos şi alta întepenită şi făcînd o linie dreaptă una cu arcuşul. Nălţa din umeri bietul om, strîngea din dinţi, cu capul ghemuit între umeri, şi tot se da înapoi ; iar cînd îşi simţi spatele că dă de părete, cînd văzu că degetul ameninţător îi ajunge şi pînă la nas, cînd văzu că acum ca niciodată ochii declamatorului îl aţintau ca doi ochi mari boboşaţi decît ai unui broscoi uriaş, lăutarul svînturatul lăutar, începu a tremura şi a pune mîinile înainte spre apărare :

— Aoleo, coconaşule, începu a se ruga : nu mai face aşa, că mă dă în alte alea, şi am copilaşi... Aoleo, coconaşule ! dar ce-am făcut sărăcuţ de maica mea !... iartă-mă, iartă-mă, coconaşule ! că îmi rămîn copiii pe drumuri !..."

În caricaturizarea liberalului, Eliade pune multicolorarea lui Hogarth şi diformităţile lui Daumier :

„Indivizi cu ochi de vulpe, cu ghiare de cotoiu, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momiţe (şi de suitarii) ; de au limbă, e ca să mintă, să calomnie ; de au inimă, e un fel de tăgîrţă, unde să-şi ţie tezaurul feloniei şi perfidiei, ce le face toată forţa ; de au minte, este spre a cugeta numai la interes, şi tot la interesul cel mai mîrşav...

„De poartă vestminte largi şi işlic, ei sînt mai guleraţi decît toţi, lor işlicul le tremură şi li se învîrteşte în cap ; nimeni nu se răţoeşte ca dînşii în danţ ; nimeni ca dînşii nu bosînflă buzele şi nările, cînd fumă ; nimeni ca dînşii nu se încoardă şi se înţeapă cînd umblă ;

„De scot tabacherea, de o ofer, de iau de la alţii tabac, de apucă linguriţa cu dulceaţă, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea au nişte gesturi, nişte talamuri, sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor.

„De salută, de îţi surîd, te înfioară ; de se înfăţişează la cei mai mari sau la curte, le crapă haina ori binişul în spate.

„La biserică, dacă au vreo biserică, vai de crucea ce îşi fac, căci parcă ar sbîrnîi la o tambură pe piept ; la mir să nu le treacă nimeni înainte ; şi paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc.

„De vin în casa egalului sau mai vîrtos a neavutului, parcă ar avea două piepturi unul peste altul ; nu-i vezi încă chipul şi pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe uşă, căci nasul îl caută în sus".

Dar blestemele ! Ocările ţîşnesc negre, într-o retorică gîlgîitoare, cu o ură aşa de materială încît pamfletul e un adevărat poem al mîniei :

„Să nu se mai audă nici nume de Băleni, de Cîmpineni, de Bălăceni, daţi în numele lor, în onoarea familiilor lor, în a copiilor lor, dărîmaţi-le casele, aruncaţi-le pulberea la vînturi, precum vă învaţă zisul de sine *Romîn*, precum vă ţine Ţintarul ; ieşiţi ca furiile pe ulițe, armaţi-vă cu cuţite ascunse, cu pietre, ucideţi tot, stingeţi tot ce este istoric, naţional, că e demn de voi, dacă pînă la unul ţara astăzi nu mai e locuită decît de ciocoi ; să nu mai rămîie pînă la unul din cîţi v-au făcut vreun bine, sau v-au dat vreodată vreun pahar de apă pe patul frigurilor. Începeţi de la mine..... Ruine au rămas casele de unde a ieşit Constituţia de la 1848. Duceţi-vă de luaţi şi pietrele de acolo, şi veniţi de mă lapidaţi dimpreună cu copiii mei, ce n-avem unde ne pleca capul ; veniţi de mă îngropaţi de viu....

„E demn de voi, ciocoilor, cîţi sînteţi pui de renegaţi, cîţi sînteţi pui de viperă, cîţi umblaţi ca turbaţi după chivernisele, cîţi sînteţi blestemaţi de părinţi pe patul morţii, cîţi v-aţi batjocorit şi bătut părinţii, cîţi aveţi setea şi turbarea de a ucide la Evrei, cîţi vreţi să moară alţii ca să trăiţi voi, cîţi ca strigoi, n-aflaţi nutriment decît din sîngele şi însuşi al morţilor.

„Însă v-o cam fi, fii ai piericiunii, pui de viperă !"

Mîniosul poet vrea să facă o „comedie divină" (şi are într-adevăr multe afinităţi sufleteşti cu Dante) şi lasă urmaşilor un testament de foc :

„Leg ca un testament discipolilor mei, de nu voiu putea eu întreprinde şi termina această mare şi alegorică epopee, să o întreprinză ei ; vor avea a pune pe scenă toate *duhoarele* infernale răsculîndu-se asupra geniurilor şi virtuţilor cereşti, şi vor face o comedie în adevăr divină, flagelînd viţiurile şi regenerînd pe Romîn. Oasele mele vor tresări din mormînt la versurile lor, şi sufletul meu plin de urgia divină va deveni muza lor inspirătoare".

Polemistul şi-a desfăşurat armele şi în stil dramatic. *Proces general între două hordii şi naţie* este o mascaradă, subintitulată mister, în care în faţa tribunalului Adevărului, apar boierul Mircea, Moş Soare, exponenţi ai vechii ordine, exaltate de Eliade, precum şi Arhon Arpagon, ciocoiu, Musiu Rapace „spoit cu roşu, ciocoiu nou şi pretins avocat al sătenilor", un poet urlător, un poet umanitar. Musiu Rapace, care e C.A. Rosetti, are „ochi de broscoi, părul vîlvoi, coarne satanice" şi vorbeşte cu o elocvenţă bufă :

„..O eră nouă palengenesică şi epopeică va face a răsări o aurore roşie, o aurore a noastră a Roşşşiilor ce are să zimbească lumii cu dinţi de mărgăritar şi cu buze de trandafir....., (popolul rîde). Da, aşa ; nu rîdeţi nici voi cei proşti, nici cei condamnaţi, morminte spoite pe dinafară ce sînteţi voi ! ora voastră a sunat : şîooiu şi iar şioiu va curge de sînge şi se va rostogoli şi va trosni, şi va plesni, şi va pocni, şi va spumega, şi va tuna şi va fulgera şi va trăzni, din cap în cap, din gît în gît, din burtă-n burtă...."

Pamfletarul pune şi în versuri aceeaşi gesticulaţie măscăricioasă :

Vino mai curînd, o Muză !...
După nas şi după buză,
Şi cochetele-ţi grimazuri
Te cunosc că-mi faci la nazuri
Vino deh, nu te mai face ;
Codirea de loc nu-mi place,
Ce ! nu vrei ? — Du-te la Dracul
Ai cojoc ? — Am şi eu acul.

De n-ar fi trebuit să înceapă totul şi să-şi cheltuiască energia în lupta pentru formaţia limbii din învălmăşeala căreia nu putea vedea limpede adevărata poezie, Eliade ar fi putut deveni un foarte mare poet.

ION ELIADE RĂDULESCU

RÉSUMÉ

La présentation de la vie et de l'œuvre de Ion Eliade Rădulescu « la deuxième grande personnalité de la littérature roumaine, écrivain à l'âme ardente, créateur divers, se déployant également dans la vie comme dans l'art, doué de grandes qualités et de défauts tout aussi grands », commence par des investigations sur la famille, puis sur l'instruction reçue par le futur maître.

Après avoir, durant quelques années, fréquenté les écoles grecques avec d'autres camarades d'étude roumains, Eliade passe à « l'école académique » de Gh. Lazăr, où il devient professeur adjoint en 1820 ; après le départ de Gh. Lazăr il y demeure six ans comme directeur.

Son activité de journaliste ne commence qu'après avoir quitté le collège de Sf. Sava.

Le 8/20 avril 1829 paraît le premier numéro du « Courrier Roumain ». Suit une période très laborieuse ; comme journaliste, comme organisateur d'écoles, comme membre de la Société « Eforie », Eliade s'affirme partout comme une personnalité proéminente.

Le plaisir de se trouver au centre des grands événements le pousse aussi à pénétrer dans la haute société. En même temps il souhaite être au mieux avec l'opposition. Initié dans les secrets de la société de Goleşti, il accepte en 1837 d'entrer dans la première société philharmonique. Mais bientôt il renie les tendances extrémistes de « l'idéologie occulte qui s'était glissée du dehors dans sa société plus modérée ». Voilà pourquoi, à la veille de la révolution de 1848 on ne le sollicite plus à participer à une nouvelle Association littéraire. Il établit plus tard des rapports avec la société Frăţia par l'intermédiaire de Ghica. Le rôle et la position d'Eliade à l'été de 1848, pendant la révolution, contradictoires et

déterminés par son orgueil, sont traités par l'auteur dans le cadre même des événements, lorsque Eliade a déçu par son attitude, car il « soutenait des thèses modérées, il s'était prononcé pour une représentance par classes et contre le suffrage universel ».

Après la révolution l'attitude absurde d'Eliade dans l'émigration est explicable par le fait qu'il se considérait là-bas comme un « lieutenant de l'émigration »; lorsqu'il était actif « il tombait dans des formes de plus en plus erronées. Il ne participait plus aux séances des émigrants et, dans ses Mémoires sur les événements de 1848, tout en faisant son autobiographie, il chantait ses propres louanges et il diminuait les autres, en les ironisant avec beaucoup d'esprit».

« Il s'était mis en tête l'idée d'être un martyr de la Nation, un prophète, un messie».

De retour en Roumanie, son désaccord avec la réalité est toujours plus accentué. Ses opinions politiques de cette époque-là ne reposent sur aucune conviction. Eliade, comme beaucoup de pionniers, garde le sentiment que le pays est ingrat envers lui. Il joue le grand exilé tout en espérant que le monde va le rappeler en lui offrant de grands honneurs.

Mais le monde l'avait oublié ou bien lui gardait rancune et pour les plus jeunes il était un inconnu.

Pourtant, en 1872, à sa mort, on lui fait des funerailles grandioses, comme à un homme qui avait été « une gloire nationale des plus illustres, le grand écrivain, poète, et prosateur, le grand philologue et philosophe, père de la littérature roumaine, âme de la révolution de 1848, auteur de l'immortel programme qui proclamait les droits de l'homme et qui imprimait un nouvel essor à tous les états sociaux ».

On fait la présentation de l'œuvre d'Eliade en commençant par son activité de traducteur et d'éditeur ce qui témoigne, en même temps, de son instruction. Faute d'écoles supérieures, Eliade, comme tous ses contemporains, a été un autodidacte, un grand dévorateur de livres. L'aire de ses intérêts est vaste. Il est un admirateur de Voltaire et de Molière, il connaît bien Boileau, Marmontel et J. J. Rousseau. Il fait des traductions de la Divine Comédie (5 chants en prose), de l'Orlando furioso et de Don Quijote. Des écrivains anciens il traduit des œuvres de Hérodote, de Xénophon, de Sapho et d'Hésiode. Parmi les modernes il fréquentait Chateaubriand, Lamartine, George Sand, Al. Dumas, en même temps que certains auteurs mineurs ; il est l'auteur d'une traduction de Schiller et il extrait quelques passages des conversations Goethe-Ekermann.

Byron a été aussi l'un des grands favoris d'Eliade.

En 1846, en initiant une bibliothèque universelle il se propose de publier les grands philosophes du monde à partir de Platon jusqu'à Hegel.

Ce côté de son activité a été pourtant altéré par ses « idées d'autodidacte » dont « la conséquence a été l'absence du sentiment de la valeur ».

Il mêlait pêle-mêle les grands écrivains et les écrivains mineurs, il traitait à la légère les problèmes les plus graves, il passait brusquement des idées pleines de bon sens aux théories les plus insensées.

L'œuvre d'Eliade est, en grande partie, anéantie par ses bizarres idées linguistiques. Si au début de son activité, en 1828, lorsqu'il faisait publier sa grammaire, il considérait que l'orthographe étymologique est inutile et il formulait, à propos des néologismes, des opinions que l'avenir allait confirmer, une décennie plus tard il était devenu méconnaissable, s'étant lancé dans des théories pleines d'aberrations, de tendance latine et italienne. La langue a pourtant conservé certains néologismes proposés par Eliade à cette époque.

Comme penseur, pour naïves que ses opinions aient été, Eliade est le premier écrivain dont l'œuvre soit pénétrée de l'idée qui lui assure le sens et l'unité.

La vision du poète est grandiose et totale, c'est l'obsession de l'unique dans l'éternité.

Pendant l'exil, ses loisirs étant plus grands, Eliade approfondit par des lectures son système, une sorte de construction déiste à support biblique.

En s'inspirant des conceptions cabalistiques il prétend que Dieu est exprimé, de manière hiéroglyphique par la création qui demande à être déchiffrée. L'Univers ne serait donc qu'une simple question de chiffres.

Le numéro 3 représente le moment métaphysique, le mariage du facteur masculin actif avec le féminin passif dont provient le fils, la connaissance.

Parallèlement, un même processus se déroule dans le microcosme, l'esprit et le facteur vital se réconcilient par la fonction morale. Le point de départ de sa philosophie est l'homme, ce moi que l'on peut considérer de trois points de vue : somatique, psychologique et moral.

Par cet éclectisme naturel aux autodidactes, Eliade introduit dans les applications politiques des principes qui lui viennent de Rousseau, mais rectifiés par le dogme du péché originel. Avec cette philosophie d'un Jahvé — Natura il combat le libéralisme, c'est-à-dire toute politique qui tend à inventer un ordre qui ne serait issu d'une collaboration spontanée des antithèses. Voilà donc que « l'équilibre » d'Eliade, son messianisme repose non sur un déroulement historique des antithèses, mais sur une opposition permanente entre le facteur paternel et celui maternel, entre celui qui parle et celui qui écoute, entre le professeur et l'élève, entre le gouvernement et le peuple.

En tant que poète Eliade est un mystique dans l'acception dantesque du mot ; il a des visions prophétiques colossales.

Mais en écrivant son poème en marge des « Bibliques » il tombe dans l'abstraction. Si l'on pouvait faire une comparaison avec la « Divine Comédie », la poésie d'Eliade serait celle du Paradis ; c'est un lyrisme extatique, irréel, dont nécessairement les descriptions ont été bannies, où l'on a conservé les essences immatérielles, les parfums, les reflets, les effluves et les sons.

Parfois l'horreur de l'écroulement des mondes, qui lui vient de Lamartine, se glisse dans cette poésie de gloire et de mélancolie religieuse. Malgré sa détestable philologie Eliade emploie des modalités

verbales propres au grand vers romantique. Son chant de « l'arbre de la science » est une versification simple des commentaires sur la genèse présents dans les « Bibliques », mais cette versification est noyée dans une dissertation sur les effets de la science.

La « Santa cetate », écrite en terza rima, conserve la facture dantesque. Le contenu en est bizarrement utopique. La cité sacrée d'Eliade était cosmopolite et dans l'esprit du communisme primitif. Parmi les poésies laïques d'Eliade, « Une nuit sur les ruines de Tîrgoviște » est une poésie honorable, mais par trop documentaire.

Son chef-d'œuvre demeure le « Zburătorul » où « l'invasion mystérieuse de l'amour est surprise en pleine agression, mais sans les furies de la passion d'une Sapho ou d'une Phèdre ». L'événement surnaturel est salué par une lourde et lente ruée du bétail, dans un tableau digne de Troyon ; tout ce qui est conventionnel dans la poésie classique du crépuscule, si fréquent au XVIIIe siècle, devient ici grandiose, sauvage, à paysages agrestes dans la substance lourde, incendiée, du récit.

Une dernière partie nous montre enfin Eliade comme un prosateur exceptionnel, comme un pamphlétaire ignoré sous cet aspect. Si Voltaire n'est que sarcastique, Eliade est vengeur comme le Dante, il est vulgaire, animalique ; seule la nuance lyrique et littéraire le préserve de la trivialité.

S'il n'avait pas été obligé de tout commencer dès le début, et de dépenser son énergie dans la lutte pour la formation de la langue — moment de confusion où l'on ne pouvait voir clairement la véritable poésie — Eliade aurait pu devenir un très grand poète.

ИОН ЭЛИАДЕ РЭДУЛЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Описание жизненного и творческого пути Иона Элиаде Рэдулеску, «второй крупной фигуры румынской литературы, писателя с горячим сердцем и вечно творческим умом, проявляющимся как в жизни, так и в искусстве, человека, обладавшего крупными достоинствами и столь же крупными недостатками», начинается исследованием данных о его семействе, после чего говорится о школьной подготовке будущего педагога. В течение нескольких лет Элиаде посещал греческие школы, затем вместе с другими румынскими коллегами он поступил в «академическую школу» Г. Лазэра, где в 1820 году становится помощником своего учителя, а после отъезда Лазэра, в течение 6 лет работает ее директором. После ухода из школы « Сфынту Сава » начинается его журналистская деятельность (8/20 апреля 1829 года выходит первый номер газеты «Curierul romînesc»—«Румынский курьер»). Наступает период оживленной деятельности; Элиаде становится широко известен как журналист, организатор школьного дела, член «Эфории». Стремление находиться в центре важнейших событий побуждает его проникнуть в высшее

общество. Но одновременно он стремится сохранить хорошие отношения и с оппозицией. Член тайного общества в Голешти, он соглашается вступить в 1837 г. и в первое «Филармоническое общество». Но вскоре Элиаде отказывается от крайних увлечений, от «оккультной гетерии, проникшей извне в мир его более умеренных взглядов». Поэтому накануне революции 1848 года Элиаде не привлекают в новое «Литературное общество». Связи с «Братством» («Frăţia») он устанавливает позднее через Гику. Роль и позиция Элиаде летом 1848 года, во время революции, противоречивые и во многом обусловленные его тщеславием, рассмотрены на фоне общественных событий, когда Элиаде разочаровал многих тем, что придерживался умеренных взглядов, выступая за представительство по классам и против всеобщего избирательного права.

«Абсурдное» поведение Элиаде после революции, в эмиграции, объясняется тем, что он считал себя здесь «капитаном эмиграции», и если проявлял активность, делал это «во все более и более неудачных формах. Писатель перестал посещать собрания эмигрантов, в «Воспоминаниях» о событиях 1848 года превозносил себя, а составляя свою автобиографию, преуменьшал роль других и едко высмеивал их». «Он вообразил, что является жертвой нации, пророком, Мессией». При возвращении в страну его разлад с действительностью усиливается. Его политические взгляды в это время уже не опираются на какие-либо прочные убеждения. Как и многим другим пионерам, Элиаде кажется, что страна к нему неблагодарна. Он играет роль великого ссыльного, надеясь, что о нем еще вспомнят и воздадут ему почести. Однако, одни забыли о нем, другие оказались злопамятными, а молодежи он был неизвестен.

Тем не менее в 1872 году, когда Элиаде умирает, ему устраивают грандиозные похороны, как человеку, бывшему «одним из славнейших сынов нации, великим писателем, поэтом и прозаиком, крупным филологом и философом, отцом румынской литературы, душой революции 1848 года и автором бессмертной программы, провозгласившей права человека и возродившей все сословия румынского общества».

Изложение творческого пути Элиаде начинается с его деятельности переводчика и издателя, свидетельствующей о большой культуре. Как и все в то время, когда не существовало высших учебных заведений, Элиаде был самоучкой, прочитавшим огромное количество книг. Круг его интересов поражает своей широтой. Он был поклонником Вольтера и Мольера, знатоком Буало, Мармонтеля и Ж.Ж. Руссо; переводил из «Божественной комедии» (пять песен в прозе), «Orlando furioso» и «Дон Кихота». Из античных писателей он переводил Геродота, Ксенофона, Сафо и Гесиода, из современных — Шатобриана, Ламартина, Жорж Санд, Ал. Дюма, а также менее известных авторов. Ему же принадлежит перевод нескольких строф из Шиллера и отрывков из переписки Гете с Эккерманом. Очень любил Элиаде Байрона. В 1846 году, приступив к серийной публикации произведений зарубежной литературы, он задумывает издание великих философов мира, от Платона до Гегеля. Тем не менее и в этой области деятельности Элиаде сказались

его черты «самоучки», что «вело к отсутствию точного чутья, к смешению великих писателей с дюжинными, к поверхностной трактовке сложнейших проблем, к неожиданным переходам от здравых идей к самым безумным теориям».

Особенный урон произведениям Элиаде нанесли его ошибочные лингвистические идеи. Если в начале своей деятельности, в 1828 году, когда он выпустил «Грамматику», Элиаде видел бесполезность этимологической орфографии, а в связи с неологизмами высказывал взгляды, подтвержденные затем временем, то десятилетием позже его уже трудно было узнать в сторонниках искажающих сущность языка пролатинских и проитальянских теорий. Тем не менее некоторые из неологизмов, предложенных Элиаде в этот последний период, вошли в язык и сохранились до наших дней.

Являясь мыслителем, какими бы наивными ни были при этом некоторые его положения, Элиаде был первым писателем, произведения которого проникнуты идеей, дающей им смысл и единство. Видение поэта грандиозно и всеобще, его преследует идея единичного в вечности. В ссылке, имея больше возможности читать, Элиаде углубил свою систему — нечто вроде деистического построения, опирающегося на библию. Вдохновляясь идеями каббалистов, Элиаде считает, что божество выражается иероглифически через творение, которое следует расшифровать. Мир предстает таким образом собранием цифр. Число 3 является метафизическим моментом, брачным союзом активного мужского и пассивного женского факторов, от которых рождается сын, познание. Параллельно, подобный же процесс протекает в микрокосмосе, где дух и жизненный фактор примиряются в морали. Исходной точкой философии является человек, то *я*, которое можно рассматривать с трех точек зрения: соматологической, психологической и моральной.

Характерный для самоучек эклектизм заставляет Элиаде вносить в политическую практику принципы Ж.Ж. Руссо, сдобренные учением о первородном грехе. Вместе с тем, с помощью своей философии Иеговы —Природы, он громит либерализм, т.е. всякое политическое течение, стремящееся изобрести порядок, не вытекающий из стихийного взаимодействия противоположностей. Таким образом, и «равновесие» Элиаде, его мессианство основано не на идее исторического развития противоречий, а на постоянном соотношении отцовского и материнского факторов, оратора и аудитории, преподавателя и ученика, правительства и народа. Как поэт Элиаде выступает мистиком типа Данте, с грандиозными пророческими видениями. Но создавая поэму на библейские мотивы, он впадает в абстракцию. Если сравнить ее с «Комедией», то поэзия Элиаде напоминает «Рай», экзальтированную, далекую от реальности лирику, из которой с необходимостью изымаются все описания, оставляя место нематериальному, запахам, отблескам, испарениям, звукам. Иногда в эту поэзию славы и религиозной меланхолии проникает ужас перед крушением миров, идущий от Ламартина. Несмотря на свои неприемлемые филологические взгляды, Элиаде использует словесные средства, характерные для великого романтического стиха.

Песнь о «древе познания» — это простое переложение в стихи библейских комментариев к сотворению мира, выливающееся в диссертацию о значении науки. «Священный город», написанный рифмованными трехстишиями, имеет дантовскую структуру. Содержание произведения странное, утопичное. «Священный город» Элиаде представлял себе космополитической организацией, в духе первобытного коммунизма. Среди светских стихотворений Элиаде наиболее удачным, хотя слишком документальным является « Ночь на развалинах Тырговиште». Его лучшим произведением остается «Крылатый дух», где «таинственный наплыв чувства любви схвачен в самом разгаре, хотя и без неистовых страстей Сафо или Федры». Сверхъестественное событие изображается на фоне достойной кисти Трайона картины тяжелого и неспешного движения стада; условность классической поэзии сумерек, столь распространенной в XVIII веке, сменяется здесь дикими, грандиозными картинами, деревенскими пейзажами, написанными ярко и зримо.

Наконец, в последней части работы говорится о том, что Элиаде был также исключительным, недостаточно оцененным прозаиком, памфлетистом. Если Вольтер был только саркастичен, Элиаде мстителен подобно Данте, вульгарен, груб и жесток; от тривиальности его спасает лишь струя лиризма и литературности.

Если бы ему не пришлось делать первые шаги и тратить энергию в борьбе за оформление языка, за беспорядочными построениями которого трудно разглядеть подлинную поэзию, Элиаде мог бы стать очень большим поэтом.

ESTETICA ROMANULUI

DE

MIHAI NOVICOV

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

Încercînd să definească specificul romanului ca gen literar, Silvian Iosifescu spune într-un loc că „o primă şi cel mai frecvent subliniată trăsătură comună unor descrieri atît de felurite este lipsa *totală* (*sublinierea mea — MN*) de canoane — de indicaţii sau prohibiţii — care dă romanului elasticitatea cunoscută"[1]. Afirmaţia şi satisface şi irită în acelaşi timp. Dacă autorul are în vedere mai ales „volumul" romanului, capacitatea lui de a „digera" un material de viaţă imens, într-o formă deschisă „împrumuturilor" din sectoarele adiacente ale creaţiei literare şi chiar neliterare, atunci formularea poate fi acceptată, indiscutabil, fără obiecţii. Această virtute a romanului a fost observată încă de Belinski, care scria în partea a 2-a a „privirii" sale asupra literaturii ruse din anul 1847 că romanul „este genul cel mai larg şi cuprinzător al poeziei, în cadrul căruia talentul se simte în nemărginită libertate. În el se contopesc toate celelalte genuri ale poeziei — şi lirica, odată cu revărsarea simţămintelor autorului în legătură cu evenimentele înfăţişate şi dramatismul ca modul cel mai pregnant şi reliefat de a obliga caracterele să se dezvăluie. Digresiunile, meditaţiile, didactica, inadmisibile în alte genuri ale poeziei, în roman şi povestire îşi pot găsi un loc legitim. Romanul şi povestirea îi oferă scriitorului un cîmp nemărginit de a-şi manifesta însuşirile predominante, caracterul, temperamentul, înclinaţiile ş.a.m.d."[2]. Dar dacă se are în vedere că romanul se supune unor legităţi interioare ale speciei, în mai mică măsură decît alte genuri, afirmaţia pare discutabilă. Mai degrabă ar trebui să pornim de la constatarea nu atît de categorică dar mai exactă a lui G. Călinescu şi anume că „o originalitate formală totală în roman nu-i totuşi posibilă

[1] *„În jurul romanului"*, ESPLA, B, 1959, p, 92.

[2] *Opere complete*, vol. X, Editura Academiei de ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, 1956, p. 315—316.

și nici nu-i de dorit"[3]. Atitudinea lui Silvian Iosifescu se pare că se datorește, cel puțin într-o anumită măsură, repulsiei, în fond nobile, față de tot ce este încercare de exagerare a unor „reguli" ale creației literare, reguli care, oricînd, interpretate dogmatic, ar putea fi înfățișate ca „prescripții" sau „prohibiții" paralizante. De aceea se vorbește nu despre legi specifice, ci despre canoane, ca și cum supunerea la „canoane" ar putea fi totuși admisibilă în cazul unui alt gen literar, nuanța sentențioasă fiind agravată și de expresia „lipsa totală", ceea ce ne-ar îndreptăți, dacă am vrea să fim maliționi, să ne întrebăm dacă totuși lipsa de canoane în cazul creației artistice ar putea fi și parțială? De obicei ideea că în materie de creație literară nu se pot extrage nici un fel de reguli se argumentează în felul următor : din moment ce una din condițiile sine qua non ale valorii în materie de creație artistică e originalitatea, din moment ce o operă de artă se impune întotdeauna în primul rînd prin noutatea ei, cum putem vorbi de reguli în materie? Autorul e întotdeauna singurul legislator al creației sale. În împărăția artei orice repetiție e distrugătoare de valoare. Dacă e așa, atunci — din nou — cum putem vorbi de legi și reguli? De fapt, prin întrebări de acest gen se sugerează că orice referire la „legi" maschează, într-un fel, încercările de a impune creației niște norme obligatorii. Cîteodată pe această bază se încearcă și o fundamentare a teoriei potrivit căreia creația artistică nici nu poate fi apreciată — fie critic, fie analitic — doar ca o reflectare a realității, întrucît creația este creație și deci întotdeauna presupune existența în ea a ceva nou, necunoscut pînă acum în realitatea anterioară. Dacă n-ar fi așa, arta s-ar reduce la o simplă fotografiere sau copiere a realității.

Argumentările de acest gen suferă de un viciu fundamental și anume se pierde din vedere că însușirea de a se înnoi mereu nu este numai a artei, ci și a naturii, a realității pe care arta o reflectă. Doar și viața se înnoiește mereu, și după cum încă bătrînul Heraclit a spus-o — nu poți să te speli de două ori în aceleași ape. Fiecare fenomen al naturii e unic și nerepetabil, dar întotdeauna exprimă și o lege generală. Această relație dialectică între general și particular Lenin a definit-o cu uimitoare precizie. „Prin urmare contrariile (particularul este opus generalului) sînt identice : particularul nu există decît în legătură cu ceea ce duce spre general. Generalul nu există decît în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general. Orice general este o părticică (sau o latură sau esență) a particularului. Orice general nu înglobează decît aproximativ toate obiectele particulare. Orice particular nu intră decît incomplet în general, etc. etc. "[4]. Nu încape îndoială că astfel definită relația este valabilă și pentru creația artistică. În legătură cu fenomenele naturii nu ni se pare ciudat să definim cu aceeași noțiune un număr mare de obiecte sau fenomene, care prin ceva, întotdeauna diferă unul de altul. Iar pe această bază, noi ne stabilim și atitudinea față de obiectele sau fenomenele respective. Le apreciem calitativ. Noi spunem că un cuțit e prost dacă nu taie ; cu toate că ar putea avea o mie de alte însușiri care nu-i sînt

[3] *Reflecții mărunte asupra romanului*, „Viața romînească", NG/1957, p. 8.
[4] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*...., ESPLP, București, 1956, p. 323.

esențiale, spunem că o acțiune n-a reușit dacă prin ea nu s-a atins scopul propus. De ce atunci n-am avea dreptul să apreciem că un roman e prost, dacă-i lipsesc virtuțile specifice ale romanului? Se mai adaugă uneori ceva : doar speciile literare nu sînt fixe, ci evoluează mereu. Ceea ce astăzi ne pare că este o derogare inadmisibilă de la „legile romanului", ar putea fi — cine știe? — germenele unei alte specii, cu posibilități mai ample de dezvoltare în viitor, posibilități pe care conservatorii se încăpățînează să nu le recunoască. S-ar putea. Am vrea să precizăm totuși că și această evoluție a speciilor are legile ei, nu legi prescrise, ci cognoscibile pe baza cercetării procesului literar, și nu în părțile lui „izolate", ci în totalitatea desfășurării sale. Literatura e o formă a suprastructurii societății umane cu o vechime impresionantă — originile i se pierd în preistorie — și tocmai această vechime ne permite să ne încumetăm a-i discerne legi proprii, de trecere de la o calitate la alta. Cînd spunem „literatură", înțelegem cîteodată doar o sumă de valori acumulate în decursul mileniilor, valori descriptibile ca piesele unui tezaur. Dar literatura este și un organism — e adevărat fără bătrînețe — deci veșnic viu, niciodată pietrificat, într-o continuă transformare, un organism care mereu seamănă și nu seamănă cu el însuși. Viața lui, viața concretă, așa cum putem s-o cunoaștem destul de amănunțit, nu poate fi tratată ca rezultat al intervenției hazardului. Evident, nu se poate explica prin legile determinismului istoric de ce Eminescu s-a născut în 1850 și nu cu zece ani mai devreme sau mai tîrziu, după cum ar fi cel puțin lipsită de modestie orice încercare de a se explica științific cauzele în virtutea cărora cutare scriitor de geniu a scris o anume operă. Operele de artă se nasc, ca și ființele și tocmai de aceea sînt, pînă la un punct cel puțin, imprevizibile. Dar toate acestea nu infirmă de loc posibilitatea cercetării și a formulării legilor care guvernează evoluția în ansamblu și care fac posibile și chiar necesare în anumite împrejurări istorice noi sensuri ale dezvoltării. Doar și din acest punct de vedere dezvoltarea artei reflectă dezvoltarea societății. Societatea umană se dezvoltă pe baza unor legi obiective, pe care oamenii le pot cunoaște și folosi, dar pe care nu le pot schimba, însă cu toate acestea, istoria o fac oamenii. Geniul lui Napoleon n-a putut schimba mersul inexorabil al evenimentelor care l-au strivit în cele din urmă, însă epoca în care s-au petrecut în Europa transformările corespunzătoare poartă pecetea personalității sale. Revoluțiile burgheze care au consfințit deplasarea în trecut a feudalismului și victoria unui nou sistem de relații sociale, au avut fiecare un specific al său, ca evenimente au fost toate unice și irepetabile, ceea ce nu ne împiedică însă să extragem prin confruntarea lor, legile obiective ale trecerii societății umane de la feudalism la capitalism. Și mai recent e exemplul revoluției socialiste : nici una nu a repetat-o pe cea din octombrie 1917 din Rusia, însă toate au valorificat experiența primeia; acum pe baza unui material istoric și mai bogat și mai multilateral, legile revoluției socialiste pot fi studiate și elaborate și mai temeinic. Sîntem siguri totuși că nici o revoluție viitoare nu va fi o copie a vreuneia din revoluțiile întîmplate. Dar oare certitudinea aceasta îi poate dispensa pe comuniștii din vreo țară capitalistă de a studia și cît mai amănunțit învățămintele istorice ale revoluțiilor trecute? Să ne gîndim numai cît de mult s-a folosit

Lenin în elaborarea teoriei, strategiei şi tacticii revoluţionare care s-a dovedit a fi victorioasă în Rusia, de învăţămintele istorice pînă şi ale unei revoluţii înfrînte — ale Comunei din Paris !

Dece, atunci această metodologie a orientării activităţii sociale, aplicabile în toate domeniile, nu poate fi aplicată şi în cel al creaţiei literare? Poate fi oare socotită ca inutilă (iar după unii chiar dăunătoare) pentru activitatea creatoare cunoaşterea legilor în virtutea cărora s-a realizat în trecut şi continuă să se realizeze în prezent, dezvoltarea mereu în urcuş a literaturii de la o treaptă depăşită la o treaptă nouă? Ca şi în toate celelalte cazuri, generalizarea teoretică nu poate constitui decît un impuls catalizator, şi încă foarte puternic, evident dacă e privită mereu nu ca o dogmă, ci doar ca o călăuză în acţiune.

Cele expuse mai sus nu sînt simple speculaţii mai mult sau mai puţin filozofice. Meditaţiile pe care le-am înşirat s-au constituit ca un răspuns la unele luări de atitudine care revin destul de des în discuţiile critice. E suficient să se încumete cineva în domeniul dificil al descifrării şi formulării unor legi obiective ale dezvoltării literare, ca să fie imediat apostrofat şi pus la punct de către alţii : dar romanul (sau piesa) cutare? Dar opera scriitorului cutare? — Nu se încadrează în legea ipotetic formulată — deci legea nu e bună şi în general, la ce folosesc toate aceste teoretizări? Nu e mai cuminte să ne mărginim a analiza şi a descrie literatura (ca sumă de valori) aşa cum este? Replicele de acest gen sînt întotdeauna descurajante, pentru că schimbă dintr-odată şi brutal planul discuţiei, neţinînd seama, trebuie s-o repet, de ceea ce spunea, atît de convingător Lenin : că „orice particular nu intră decît incomplet în general". Evident, dacă faptele literare în masă dezmint o ipoteză, ea trebuie revizuită. Dar tocmai asta se cere să fie demonstrat.

Ţin minte cît de mult s-a discutat, doar cu cîţiva ani în urmă, pe marginea romanului *Bariera* a lui T. Mazilu. (Cineva observase chiar că dacă s-ar aduna într-o culegere toate articolele scrise despre *Barieră* ar ieşi o carte mult mai voluminoasă decît romanul. Poate... E o observaţie care-l cinsteşte pe autor.) Ţin minte de asemenea cît de iritat reacţionau unii critici atunci cînd i se imputa lui Mazilu, că „romanul" scris nu e roman, că are o compoziţie dezlînată, că subiectul nu se reliefează etc. Parcă asta trebuie să discutăm? — se enervau unii — cît de bine „încape" opera în nişte tipare prestabilite, sau opera ca atare, cu tot ce aduce ea nou în literatură? Bineînţeles, în primul rînd asta, dar oare erau chiar atît de lipsite de sens şi atît de „dogmatice", inadmisibile şi încercările de a se discuta despre *Bariera* ca despre un roman? Luările de atitudine de acest gen ne obligă la precizări, în care, în fond, vom repeta lucruri de mult spuse şi răspuse. Nu e vorba în nici un fel de vreo intenţie de a se reabilita critica academică de altă dată pe care încă Dobroliubov în Rusia o desfiinţase atît de definitiv prin invectivele sale sarcastice. Nu e vorba de a se stabili „reguli" şi de a reduce apoi actul critic la un fel de măsurătoare — „se potriveşte ori nu se potriveşte"? Şi în ţara noastră pledoaria lui Dobrogeanu-Gherea împotriva criticii judecătoreşti a fost şi împotriva tendinţei de a reduce pe critic la rolul unui controlor de calitate. Nu încape îndoială că aprecierea critică trebuie să aibă în vedere în primul

rînd opera ca atare, în unicitatea ei, şi dacă valoarea indiscutabilă a operei se impune prin încălcarea unor reguli, elaborate printr-o experienţă trecută oricît de strălucită, criticul nu poate să nu se încline în faţa noului, şi să nu vadă în opere un semn prevestitor al unor înnoiri mari, generale. Dar oare — ca să revenim la discuţia în jurul *Barierei* — aşa stăteau lucrurile în aces caz? Cu toate meritele lui mari, dar parţiale, volumul nu satisfăcea în ansamblu tocmai datorită acelor neîmpliniri care-l îndepărtau de specie, de ceea ce noi ne-am obişnuit, pe baza experienţei de pînă acum, să numim roman. Doar nimeni nu poate contesta că dezlînarea compoziţiei, lipsa unui subiect care să se contureze clar, printr-o acţiune continuă, suficient de închegată ca să adune întregul material epic risipit în carte, neomogenitatea, pierderea pe drum a unor personaje, inconsecvenţe vizibile în urmărirea destinului chiar şi a eroului principal (Viţu), precum şi alte neajunsuri asupra cărora critica a insistat suficient la timpul său pentru ca să mai fie necesar să le înşirăm pe toate, nu pot să nu fie luate în consideraţie atunci cînd se caută cauza neajunsului principal şi anume a faptului că în *Bariera*, în ciuda unor aspecte din mahala şi a unor crîmpeie de atmosferă magistral înfăţişate, tema principală e tratată slab, imaginea luptei tuturor forţelor patriotice organizate şi conduse de partidul comunist fiind cu totul insuficientă. Autorul n-a reuşit s-o reflecte în toată grandoarea ei, evident, probabil, şi din cauza necunoaşterii, a neînţelegerii unor laturi ale ei, dar poate şi pentru că nu s-a străduit să confere operei pe care a numit-o roman, toate virtuţile caracteristice acestei specii.

Doar este un loc comun că nici un fenomen, obiect sau destin nu poate fi frumos în general, ci este frumos doar prin prezentarea virtuţilor care-i sînt inerente. Un brad este frumos prin forma şi înălţimea sa care simbolizează parcă permanenta aspiraţie a omenirii către autodepăşire. Poate fi frumos un brad pitic? Mă îndoiesc. După cum nu cred să se înduioşeze cineva în faţa unui ghiocel uriaş, crescut mai înalt decît brazii. Legii acesteia a naturii înşişi creatorii de frumos i se supun fără nici o constrîngere. De pildă, nu o dată mi s-a întîmplat să citesc că poezia lirică, pentru a-şi produce efectul, trebuie să fie limitată. Cineva ar putea obiecta că sînt destule exemple strălucitoare care dovedesc contrariul : Maiakovski, Neruda. Dar la Maiakovski lirismul a fost potenţat întotdeauna de efortul agitatoric, în timp ce poemele lui Neruda, cu toată substanţa lor lirică, sînt în acelaşi timp şi ample meditaţii filozofice. Lirismul pur însă, lirismul ca atare nu se poate menţine la nivelul maxim de tensiune decît „o clipă". Abuzul de lirism oboseşte. Şi mai vizibil transpare legea pe care noi am invocat-o dacă luăm în consideraţie rezultatul cel mai substanţial al creaţiei literare — tipurile. George Ladima din *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu ne cîştigă simpatia tocmai prin slăbiciunea sa, prin bunătatea sa inepuizabilă, vecină cu candoarea. Dar oare ar putea să rămînă simpatic, deci pozitiv ca personaj, dacă autorul l-ar obliga să fie ceea ce nu este, să zicem — un revoluţionar? Un revoluţionar ca Ladima ne-ar indigna. Să ne închipuim, de pildă, următoarea operaţie : pe nişte bilete de hîrtie se înscriu calităţile a două personaje (calităţi care le conferă dreptul de a fi considerate personaje pozitive), cîte una pe fiecare bilet : să zicem calităţile lui George Ladima şi ale lui Gelu Ruscanu. Apoi bile-

ţelele se amestecă, se împart iar în două şi pe baza rezultatelor întîmplătoare astfel obţinute se realizează două personaje noi. Ar fi amîndoi nişte monştri. Mihail Sadoveanu ne-a explicat o dată că l-a făcut pe Mitrea Cocor muntean şi nu moldovean numai pentru că subiectul îi cerea ca personajul central să fie de la început aprig şi dur. Sadoveanu a creat apoi un tip de ţăran comunist moldovean în *Clonţ de fier*. Dar cît de puţin seamănă acesta cu Mitrea Cocor !

În spiritul acestor delimitări ne-am propus să cercetăm substanţa şi structura romanului. Devenit încă din secolul al XIX-lea specia cea mai răspîndită a literaturii artistice, romanul poate oferi material de studiu suficient ca să încercăm să răspundem la întrebarea : care sînt totuşi virtuţile lui inerente ca specie literară ? Şi, pentru ultima dată, repetăm : nu pentru a elabora nişte norme, ci pentru a sistematiza rezultatul experienţei, pentru a vedea care sînt calităţile estetice specifice romanului, prezente fie numai în roman, fie cu precădere în roman. Cu alte cuvinte, care sînt calităţile estetice care prin potenţarea lor dau valoare romanului şi a căror absenţă dimpotrivă văduveşte opera de farmecul ei specific ? Iar pe această bază să încercăm şi un răspuns cît de cît întemeiat la întrebarea ce se discută atît în ultimul timp — care este şi perspectiva de viitor a romanului ?

★

Vom începe prin a ne referi la însuşirile cele mai evidente. Dintre acestea, prima e dimensiunea. E atît de evidentă încît unii teoreticieni o transformă chiar în elementul principal al definiţiei — romanul e opera epică în proză cea mai întinsă. Dar evident, redusă la atît, însuşirea nu poate fi folosită şi ca un criteriu de apreciere. Dimensiunea formală se justifică doar prin existenţa unei „cantităţi" corespunzătoare de conţinut. Vorbind despre roman ca despre „epopeea modernă burgheză", Hegel preciza că „aici apare în primul rînd întreaga bogăţie şi multiplicitate de interese, situaţii, caractere, relaţii de viaţă vaste, un fond vast al unei lumi întregi, la fel ca şi în reprezentările epice de evenimente. Ceea ce lipseşte aici, însă, asta-i starea generală congenital poetică a lumii, din care provine adevărata epopee"[5]. Asupra lipsei menţionate, Hegel va reveni, arătînd cum se suplineşte ea în roman. Deocamdată ne interesează că în continuare, vorbind despre „reprezentare", filozoful german revine din nou, specificînd că „romanul propriu-zis cere, ca şi epopeea, zugrăvirea unei lumi întregi şi a unui tablou de viaţă ale cărui materiale numeroase şi fondul variat să apară în cercul acţiunii particulare care formează centrul întregului"[6]. Aprecierile lui Hegel ni se pare că realitatea literară nu numai că nu le-a dezminţit, ci le-a confirmat. Hegel sesiza deosebirea esenţială dintre epopeea antică şi romanul modern, deosebire care ulterior a fost explicată de Marx, iar în particularităţile ei reluată de diverşi teoreticieni. Dar, în pofida acestei

[5] *La Poétique* par W. F. Hegel, précédée d'une préface et suivie d'un examen critique. *Extraits de Schiller, Goethe, Jean Paul, etc. sur divers sujets relatifs à la poésie*, par Ch. Bénard, Tome premier, Paris, 1855, p. 211.

[6] *Volumul citat*, p. 212.

deosebiri, Hegel susținea că din punctul de vedere al capacității de a oglindi o lume întreagă, romanul reia tradiția epopeii. Așadar, „cercul acțiunii" care formează „centrul întregului" e de roman, numai în cazul în care, prin nararea unor întîmplări în cele mai dese cazuri cu totul particulare, opera reușește să transmită adevăruri privind viața unei mari colectivități de oameni într-o epocă dată. Deosebirea față de epopee constă în aceea că în prima colectivitatea respectivă apărea ca atare, în timp ce în romanul modern, de obicei, ea trebuie descoperită abia prin interpretarea unei acțiuni în care sînt antrenate uneori personaje puține. Dar indiferent de amploarea fizică a faptelor, romanul e roman numai atunci cînd oricare ar fi peripețiile acțiunii, prin ea ni se transmite ceva semnificativ pentru istoria unui întreg popor.

Referindu-ne acum, în lumina celor afirmate, la literatura noastră contemporană, putem constata, de pildă, că romanul *Moromeții* s-a impus și a fost recunoscut ca o operă de prim rang a literaturii noi tocmai pentru că în el, pornind de la întîmplările unui sat, ale unei familii chiar, petrecute într-o singură vară, autorul reușește să reflecte, după cum critica a subliniat-o nu o dată, o experiență de o uriașă însemnătate pentru soarta întregului popor — experiența proprietății țărănești individuale asupra pămîntului. Într-un alt roman (*Risipitorii*), același autor abordează cu îndrăzneală o altă problemă de o deosebită însemnătate și anume cum realitatea socialistă, realitate foarte concretă, cea a relațiilor între oameni, îi obligă pe fiecare să revizuiască și propria comportare, operînd în cele mai variate medii schimbări de criterii etice, imposibile ieri.

Către aceeași realitate, a cărei explorare în vederea unei interpretări în adîncime este deosebit de utilă, chiar cerută de însuși procesul de consolidare a noilor relații, și-au îndreptat căutările artistice și alți autori ca N. Țic (*Ora șase* și *Anii tineri*), Vasile Rebreanu (*Casa*) etc. Romanele pe teme contemporane, apărute în ultimii ani sînt, evident, inegale și nu satisfac din toate punctele de vedere, dar tocmai pentru că nu au, și destul de des, o acoperire suficientă, nu dau senzația dimensiunii, pentru că, uneori, parcă pierzîndu-și respirația, autorii se dezic de intențiile afirmate la început și eșuează în rezolvări mai mult sau mai puțin banale. Pînă și după lectura *Risipitorilor* rămîi cu senzația că multe din datele esențiale care poartă înțelegerea problemei au rămas în afara sferei de cuprindere a romanului, dar deocamdată nu asta ne interesează, ci faptul că propunîndu-și să scrie niște romane, o seamă de autori talentați, reprezentativi pentru posibilitățile literaturii noi, au simțit nevoia să dea răspuns la întrebările stringente ale actualității. Cînd vorbim de „dimensiune" ca de o calitate indispensabilă romanului avem în vedere, evident, nu numărul de pagini, ci cantitatea de material reflectat. De bună seamă că se pot face numeroase rezerve față de romanul *Cordovanii* al lui Ion Lăncrăjan, dar e evident că romanul, în pofida numeroaselor neîmpliniri, a fost receptat ca un eveniment de seamă în viața literară și va rămîne în literatură tocmai pentru că a sintetizat, într-o narațiune despre niște întîmplări particulare, experiența unei întregi perioade din viața poporului, în primul rînd a țărănimii, experiența luptei îndelungate, tenace, perseverente și pînă la urmă victorioase a partidului pentru desăvîrșirea trans-

formării socialiste a agriculturii. Romanul e evident prea lung, pe alocuri dezlînat, are cum se spune mult „balast", și totuși pasionează în primul rînd pentru că, datorită altor însușiri ale sale, intrinseci artistice, îl convinge pe cititor că urmărind traiectoria întortochiată a destinului lui Lae Cordovan, asistă la una din cele mai grandioase împliniri ale istoriei contemporane. După cum, un alt roman, *Fuga* de Aurel Mihale a fost receptat, și pe drept cuvînt, tot ca reflectare în conștiința poporului a unei alte experiențe, de această dată tragice. Pe de altă parte, un roman cu certe reușite parțiale cum ar fi *Aceste zile și aceste nopți* de T. Mazilu a fost apreciat de critica literară ca un eșec, printre altele și pentru că în el tablourile fragmentare, unele deosebit de sugestive, nu se constituie în nici un fel ca fiind „centrul unui întreg". În timp ce un roman ca *La marginea unui oraș* de Al. Simion, deși cu evidente stîngăcii în organizarea materialului, poate fi apreciat totuși ca un roman „bun" tocmai pentru că transmite, fără a depăși un cerc destul de îngust al acțiunii, o seamă de date revelatorii privind un anumit moment al luptei de clasă în țara noastră. În schimb, în ciuda dimensiunii formale și cu toate că în el întîlnim referiri abundente la realitatea de azi, *Oțelul* al lui C. Chiriță ne ajută prea puțin la înțelegerea în adîncime a procesului complex de făurire și maturizare a noii conștiințe socialiste la muncitorii patriei.

Conchizînd, am putea spune că „volumul", „dimensiunea", ca o însușire a romanului depinde de mai mulți factori : în primul rînd de „acoperire", de cantitatea de material prelucrat, în al doilea rînd de existența sau nu a unei descoperiri esențiale pentru înțelegerea procesului în ansamblu, în al treilea rînd de afirmarea, explicită sau nu, a unui punct de vedere esențialmente nou, cu privire la realitatea interpretată ; romanul este întotdeauna și filozofie, proiectare asupra universului înconjurător și a unui punct de vedere subiectiv al autorului ; obiectivismul, descripția seacă, usucă romanul, îl vlăguiesc de forța vie a sugestiei.

O a doua calitate intrinsecă a romanului, care derivă într-un fel din prima, este necesitatea motivării ; dintre toate speciile literare, romanul uzează cel mai puțin de convenție. Datorită dimensiunii, fiind, cum o remarcase încă Belinski, specia cea mai liberă, romanul are cele mai multe posibilități de a se absolvi de regulile cîteodată paralizante ale convenției artistice. De bună seamă, în legătură cu afirmația de mai sus e nevoie de unele precizări.

În primul rînd, există și sînt celebre romanele care se bazează în întregime pe convenție, ca de pildă nemuritoarea istorie a lui Guliver înfățișată de Swift. Dar, în toate cazurile de acest gen, convenția reprezintă doar punctul de plecare acceptat printr-o înțelegere tacită între scriitor și cititor, căci întreaga acțiune ulterioră se motivează după regulile cele mai stricte ale oglindirii realiste. În articolul său despre roman, inserat în *Enciclopedia literară sovietică*, G. Lu-

cacs vorbește chiar de un realism fantastic, caracteristic Renașterii, ca o moștenire a evului mediu, determinat mai ales de tendința autorilor de a se opune — prin plăzmuirile lor — ambelor realități ale timpului — și feudalismului care strivea personalitatea omului, dar și „prozei" triviale a spiritului burghez. „Această luptă originală "pe două fronturi" — scrie Lucacs — include în ea taina măreției inegalabile, și, dacă putem să ne exprimăm așa, a realismului fantastic al acestui prim mare roman (e vorba de *Don Quijote—M. N.*). Evul mediu, această „democrație a lipsei de libertate" (Marx) oferea scriitorilor tocmai în perioada descompunerii sale, un material bogat și multicolor de oameni și acțiuni" [7]. Observația ar putea fi extinsă și asupra genului, atît de iubit de cititori, al romanului științifico-fantastic, sau asupra romanului de anticipație în genere. Cu toată lipsa de acoperire — din punct de vedere al corespondenței cu realitatea înconjurătoare — romanele lui Jules Verne sînt riguros realiste. Mai mult, elementul fantastic e derivat în mod motivat din stadiul cunoscut al dezvoltării științei. La Wells apariția marțienilor pe pămînt e de domeniul fanteziei pure, însă tot ce se întîmplă după asta e motivat pînă la amănunt, ca și în *Hiperboloidul inginerului Garin* al lui Alexei Tolstoi. Deci cînd vorbim de o anumită incompatibilitate dintre roman și convenție artistică, nu avem în vedere absența elementului fantastic, ci locul său în narațiune. Romanul acceptă convenția numai în măsura în care ea nu prejudiciază principiul motivării stricte în înlănțuirea episoadelor.

În al doilea rînd, diferența esențială nu constă în prezența sau nu a convenției, ci în aceea că toate celelalte genuri și specii literare presupun, ca o condiție sine qua non, existența unei convenții, pe cînd romanul se poate dispensa de ea. Astfel, orice piesă prin chiar natura ei e convenție, poezia lirică e și ea în întregime convenție, întrucît în realitate, lăsînd la o parte cazurile excepționale, omul niciodată nu face confesiuni în public. Poezia toată e și ea convenție datorită versificației etc. etc. Romanul însă nu este în nici un fel strîmtorat de asemenea convenții care în alte cazuri se impun autorului prin chiar alegerea genului.

În al treilea rînd, literatura toată, într-un fel, este convenție, inclusiv romanul, întrucît redarea sub forma de narațiune a evenimentelor niciodată nu poate fi identic — egală cu aceste evenimente. Și prin lectura unui roman afli în cîteva ore ce s-a întîmplat uneori în cîțiva ani. Dar dincolo de această convenție specifică literaturii în general, romanul tinde spre limitarea tuturor celorlalte convenții indispensabile în cazul altor genuri, mai mult, parcă tinde să reducă la minimum pînă și convenția, cum s-ar spune, congenitală a literaturii. Unele episoade din romanele lui

[7] *Enciclopedia literară*, vol. IX, Inst. de stat „Enciclopedia sovietică", Moscova, 1935, p. 809—810.

Dostoievski de pildă, reconstituite ca discuții între personaje, ar dura cam tot atît ca și în viață. Tocmai pentru că își propune să releve cît mai sugestiv împrejurări esențiale pentru înțelegerea destinului istoric al unui popor, romanul nu poate să nu tindă și spre motivarea cît mai riguroasă a acțiunii care constituie suportul conținutului său. Din acest punct de vedere, datorită dimensiunii sale el o poate face mai bine chiar decît alte specii epice în proză, în cazul cărora restrîngerea spațiului îl obligă pe autor la motivarea mult mai sumară a raporturilor existente între personaje.

Unii interpretează această calitate a romanului ca un indiciu că dintre toate speciile literaturii romanul este cel mai propriu pentru valorificarea tendințelor realiste, că ar fi prin excelență o specie a realismului, cum au fost, în alte împrejurări, tragedia și comedia, speciile preferate ale clasicismului[8]. Concluzia ne pare exagerată, fiind admisibilă numai în cazul înțelegerii mai restrînse a realismului doar ca a unui anumit curent în literatura secolului al XIX-lea. Realismul ca tendință predominantă a literaturii în genere, se manifestă în egală măsură și în dramaturgie și în lirică, însă realismul critic, datorită patosului său unilateral demascator, prefera într-adevăr romanul, mai ales datorită posibilității acestuia de a putea îngloba o cantitate cît mai mare de observație, necesară pentru atestarea caracterului adevărat al tabloului ce se opunea reprezentărilor apologetice. Făcînd în primul rînd fiziologia societății, care trebuia înfățișată în așa fel încît tabloul realizat să distrugă mitul aparențelor, preocupat în special, după cunoscuta apreciere a lui Lenin cu privire la Tolstoi, de „smulgerea măștilor", realismul critic prefera, repet, romanul, datorită posibilității acestuia de a integra rezultatele, cîteodată aproape exhaustive, ale cercetării (ca în romanele lui Balzac, de pildă). Dacă vorbim însă nu doar de romanul critic, ci de roman în genere, calitatea pe care ar trebui s-o relevăm nu este, după părerea noastră, aderența organică la realism — ceea ce ne-ar duce la absolutizări exclusiviste nedorite — ci necesitatea motivării riguroase a situațiilor și comportărilor.

Condiția e necesară pentru ca rezultatul scontat (reliefarea unui adevăr esențial din experiența de viață a unui popor) să fie atins. Mai mult, inversînd termenii afirmației, s-ar putea spune că romanul tinde către o dimensiune nelimitată tocmai pentru a putea desfășura în voie toate motivările necesare. De altfel printre criticile ce se fac unor romane, adesea găsim reproșuri care se reduc în fond la constatarea că unele situații nu sînt suficient de motivate. De pildă, mai toți criticii i-au reproșat lui Ion Lăncrănjan că în ultimul volum al romanului său încăpățînarea cu care Lae Cordovan se încrîncenează pe pozițiile sale individualiste nu mai e motivată, ceea ce creează impresia că autorul lungește artificial acțiunea ca să ajungă împreună cu eroul său pînă-n primăvara anului 1962. În legătură cu romanul *N-a fost în zadar* al lui Al. Șiperco s-a apreciat de către unii că „ridicarea" prea rapidă în muncă a eroului principal nu este suficient de motivată, ca și izolarea ciudată de către mișcare

[8] Vezi de pildă: M. Kuznețov, *Despre specificul romanului* din culegerea: *Probleme ale teoriei literare*, Edit. Acad. de științe a U.R.S.S., Moscova, 1958, p. 207—208.

a lui Mustea în *Pe muchie de cuțit* al lui Mihai Beniuc. N-avem intenția să discutăm aici cît de îndreptățite sau nu sînt aceste reproșuri; subliniem doar că și critica noastră marxist-leninistă a simțit nevoie să folosească pe larg, în aprecierea romanelor, criteriul motivării, ceea ce este simptomatic. Totodată nu încape îndoială că romanele bune s-au impus, printre altele, și prin respectarea acestei cerințe obiective. După cum a remarcat-o într-un răspuns și autorul, în „Scrinul Negru" al lui G. Călinescu, deși ne întîmpină la tot pasul întorsături cu totul neprevăzute ale acțiunii, dintr-un punct de vedere chiar neverosimile, senzația de veridicitate nu se destramă pentru nici o clipă, tocmai pentru că, o dată situația creată, autorul motivează magistral reacțiile personajelor. Este cu totul halucinantă aventura tragică a doctorului Hergot dincolo de Nistru, dar nimic din ceea ce se relatează în capitolele respective nu pare arbitrar, nemotivat. Excelente din punctul de vedere al criteriului menționat sînt și romanele lui Titus Popovici. Să ne gîndim doar la scena atît de semnificativă a autoproclamării ca primar a lui Mitru Moț; cît de minuțios o pregătește autorul, însoțindu-l pe eroul său în tot felul de peripeții în oraș, făcîndu-l să asiste și la acțiunile puternice ale muncitorilor, și la scenele de jaf provocate de reacționari etc. Gestul imprevizibil al lui Mitru apare ca o consecință firească a unei experiențe atît de singulare, dar atît de semnificative în același timp pentru stările politice.

★

Romanul, în al treilea rînd, trăiește prin tipuri. Romanul nu e roman dacă nu include în el și un destin memorabil. *Donul liniștit* al lui Șolohov e o epopee a revoluției și a războiului civil, dar este și istoria vieții lui Grigorii Melehov și a Axiniei. Oare am putea să ne închipuim acest roman fără relatarea minuțioasă și a etapelor pe care le-a parcurs tragica lor iubire? Mai mult chiar, unii cercetători au văzut în apariția și înflorirea romanului un fel de culminație a procesului de desprindere a eroului individual de colectivitatea popular-tribală, al cărui reprezentant — și atît — rămînea el în eposul antic și medieval (în Europa). Semnificative sînt din acest punct de vedere părerile lui Veselovski, care după cum se arată în monumentala *Istorie a romanului rus* în două volume, apărută nu de mult la Moscova, a formulat punctele sale de vedere pornind de la lucrarea cunoscută la timpul respectiv a lui F. Spielhagen, *Materiale pentru istoria și tehnica romanului*[9]. Lui Spielhagen, care în această carte s-a manifestat ca un epigon al esteticii idealiste germane, Veselovski îi opune un punct de vedere istoric și comparativist.

„Istoria unui gen poetic este cea mai bună verificare a teoriei lui"[10], declară el, tinzînd să lărgească, bizuindu-se pe metoda istorică, cadrele înguste ale teoriei tradiționale a romanului. După Veselovski, romanul și eposul eroic se găsesc la cele două capete opuse ale dezvoltării istorice. Între ele se petrece apariția liricei și a dramei. Eposul eroic se naște în

[9] *Beilage zur Theorie und Technik des Romans*, 1883.

[10] A. N. Veselovski, *Din istoria romanului și a povestirii*, fasc. 1, S-Petersburg, 1886, p. 26.

epoca în care eroul, precum și rapsodul însuși, nu se desprind încă din comunitatea indivizibilă a poporului. Cu această împrejurare se află într-o strînsă legătură caracterul tradițional al subiectelor epice, importanța mitologiei pentru eposul eroic. Lirica și drama constituie, spre deosebire de epos, expresia procesului de desprindere a individului din colectivitatea populară. Romanul reprezintă, după Veselovski, culmea dezvoltării elementului personal în artă. De aceea apare nu la începutul, ci la sfîrșitul dezvoltării. Aici autorul nu mai e rapsod, ci un creator individual, avînd propria sa concepție asupra lucrurilor; eroul nu mai este un reprezentant ideal al poporului, ci un om „privat". Preponderenței elementului personal în roman îi corespunde un subiect fictiv, cel mai des erotic, cît și interesul pentru viața cotidiană" [11].

Se înțelege de la sine, că în lumina descoperirilor mai recente ale esteticii marxist-leniniste, concluziile lui Veselovski nu pot fi acceptate decît parțial. Ideea, că o dată cu descompunerea orînduirii gentilice, în creația literară a început procesul „individualizării" eroilor, nu poate fi, evident, respinsă, întrucît faptele o confirmă, însă semnificația procesului pare a fi alta. Mult mai rodnică se dovedește a fi explicația dată de colaboratorii *Enciclopediei literare sovietice* (G. Pospelov și G. Lukacs) [12], care constată că substanța epică a romanului îl obligă pe autor să se străduiască de a afirma în toate împrejurările factorii pozitivi, eroii pozitivi ai contemporaneității. Am văzut cum G. Lucacs aprecia legătura dintre această tendință și așa-numitul „realism fantastic" al unor romane renascentiste; tendința de a reliefa afirmarea factorului pozitiv este identificată și în romanele din perioada pe care o numim de obicei iluministă sau preromantică. Autorul îl citează pe Fielding care susține că „deși fiecare autor trebuie să se mențină în limitele veridicului, asta nu înseamnă de loc că episoadele și caracterele înfățișate de el trebuie să fie cotidiene, obișnuite sau vulgare, de genul acelora care se întîlnesc pe fiecare stradă sau în fiecare casă și pot fi găsite în plictisitoarele articole de ziar". Referindu-se la scriitorii realiști ai secolului al XVIII-lea, G. Lucacs apreciază că ei „învingeau" proza tot mai puternică a vieții prin „energia și spiritul activ al eroilor tipici". „Marii realiști ai acestei epoci văd în ce măsură omul a devenit o jucărie a forțelor social-economice, în cît de mică măsură voința lui și regulile morale influențează destinul său. Cu toate acestea, caracterul poetic al unor eroi ca Joie Blas, Tom Jones, Molle Flanders, este determinat de activitatea lor energică, ei fiind niște reprezentanți tipici ai unei clase ascendente. Viața determinată în evenimentele și procesul ei de forțele social-economice menționate îi aruncă încoace și încolo, însă ei ajung totuși la mal. În consecință, această energie victorioasă a eroilor din primele romane realiste le indică sursa în marile contradicții ale epocii și indiscutabil le conferă un caracter relativ pozitiv" [13]. Ceea ce urmează este interpretat de autori ca un proces de „descompunere" treptată a romanului prin

[11] *Istoria romanului rus în două volume*, vol. I, Editura Acad. de științe a U.R.S.S., Moscova, Leningrad, 1962, p. 14—15.
[12] *Volumul citat*, p. 773—832.
[13] *Idem*, p. 813—814.

pierderea caracterului lui pozitiv. În cadrul romantismului, „patosul optimist se transformă în presimțirea tragică a pieirii inevitabile a civilizației capitaliste". Așadar influența romantismului se dovedește a fi mult mai durabilă decît epoca de glorie a curentului. Ceea ce se poate verifica — vom adăoga noi — și prin aceea că majoritatea eroilor realismului critic din secolul al XIX-lea, ca eroi sînt romantici ; de la Balzac pînă la Tolstoi, și Cehov, atîția corifei ai literaturii europene au descris realist lipsa de sens, tragedia dar și comedia rebeliunii romantice împotriva prozei burgheze. Partea cea mai discutabilă a punctului de vedere pe care îl expunem rezidă în afirmația că o dată cu generalizarea „noului" realism (e vorba de fapt de realismul secolului al XIX-lea, deci de realismul critic care e nou față de realimsul secolului al XVIII-lea), forma romanului se descompune, pentru că de acum înainte romanul zugrăvește doar lumea în care „proza s-a afirmat în mod definitiv". Drept urmare, „poeticul există de acum înainte doar în sentimentul subiectiv, în indignarea neputincioasă a oamenilor împotriva prozei vieții ; iar acțiunea romanului se reduce la zugrăvirea modului cum acest sentiment de la început neputincios este strivit de josnicia prozei burgheze"[14]. Resurecția romanului trebuie să se producă — și se produce — sub influența luptei revoluționare a proletariatului în cadrul realismului socialist. Cauza principală rezidă în modul prin excelență pozitiv în care noua clasă tinde să rezolve contradicțiile societății, ce apăreau ca insolubile tuturor acelora care nu reușeau să se elibereze din cătușele reprezentărilor burgheze (adică ale reprezentărilor care idealizau societatea burgheză considerînd-o, cu toate imperfecțiunile ei, ca fiind singura posibilă). Ridicîndu-se împotriva alunecării omului sub influența relațiilor de producție capitaliste, proletarul revoluționar nu se limitează la protestul în fond neputincios, ci propune o anume acțiune revoluționară menită, printre altele, să pună capăt și acestei alienări[15]. De aici și capacitatea romanului care oglindește această luptă de a reda prioritatea elementului pozitiv. Valorificînd întreaga moștenire a romanului, a celui realist în primul rînd, romanul realist-socialist tinde și spre reafirmarea în alte condiții istorice, pe o treaptă evident superioară, a virtuților eposului istoric (ceea ce, de altfel, atîtea romane sovietice — de la *Mama* lui Gorki și pînă la *Pădurea rusească* a lui Leonov — o dovedesc din plin).

Concepția pe care am expus-o mai sus se cere evident și ea să fie amendată[16]. Ni s-a părut totuși interesant s-o rezumăm succint întrucît — așa ni se pare cel puțin — pornind de la premisele ei esențiale se

---

[14] *Volumul citat*, p. 822.

[15] G. Lucacs citează și următoarea precizare extrem de revelatoare a lui Marx : „Clasa celor avuți și clasa proletară reprezintă în aceeași măsură autoînstrăinarea umană. Însă prima clasă se simte în această autoînstrăinare satisfăcută și afirmată. În înstrăinare ea vede mărturia *puterii sale* și prin ea capătă *aparența* unei existențe umane. Cea de a doua clasă însă se simte în aceeași înstrăinare ca fiind nimicită, vede în ea neputința sa și realitatea existenței sale inumane. Clasa aceasta, ca să folosim o expresie a lui Hegel, reprezintă în înstrăinarea sa și *revolta* împotriva acestei înstrăinări, revoltă pe care o stîrnesc cu necesitate contradicțiile între *natura* umană a clasei și situația ei vitală, reprezentînd o negare fățișă, hotărîtă și atotcuprinzătoare a acestei naturi" (vol. III, p. 55).

[16] De altfel, împotriva ei în ansamblu se ridică și unii cercetători sovietici ca de pildă M. Kuznețov în articolul citat.

poate ajunge la concluzii interesante privind evoluția romanului ca a unei specii purtătoare a unui destin omenesc. Dacă în eposul antic și medieval eroul era întotdeauna un exponent ideal al unei colectivități, în epocile istorice ulterioare romanul oglindește mereu mai puternic tendința de afirmare a omului ca personalitate. Tendința aceasta, însă, intră mereu în contradicție, în conflict, cu societatea înconjurătoare, care fiind bazată pe exploatarea omului de către om, întotdeauna îngrădește — mai direct sau mai indirect — tendința spre afirmare a personalității. În literatura Renașterii și cea preromantică (oglindind mai ales patosul revoluției burgheze) predomină afirmarea eliberării din îngrădirile specifice epocii feudale, în curentele literare ulterioare (romantismul și realismul critic), predomină „tema tragică — revolta cîteodată sublimă, dar întotdeauna neputincioasă a omului împotriva îngrădirilor, mai puțin vizibile, dar cu atît mai chinuitoare, de care se ciocnește personalitatea umană în societatea burgheză. Comunismul rezolvă pentru prima dată în istorie contradicția, ce părea gînditorilor de ieri ca insolubilă. Soluția și-a găsit formularea cea mai precisă în celebra frază a lui Engels: „libertatea e necesitatea înțeleasă". Personalitatea umană capătă posibilități nelimitate de a se afirma redevenind — ca idealitate — un exponent al aspirațiilor colective. Tocmai această rezolvare, reflectată în literatură, dă posibilitate romanului realist socialist să se dezvolte ca o sinteză originală a eposului eroic și a romanului modern. În consecință, ideea potrivit căreia oglindirea realității în care domnește puterea prozei burgheze ar duce inevitabil la descompunerea formei romanului ne pare a fi cel puțin pripită. Această descompunere într-adevăr se produce atunci cînd autorul se așază pe o poziție capitulantă și — direct sau indirect — se identifică esteticește cu o realitate degradantă pentru om, ceea ce se și întîmplă în literatura decadentă contemporană, dar nu e deloc inevitabilă atîta timp cînd autorul, prin destinele eroilor săi, afirmă refuzul de a accepta drept firească, deci drept umană, realitatea burgheză cu toată „aparența" ei de umanitate pentru clasa celor privilegiați. În condițiile reliefării corespunzătoare a raportului de incompatibilitate între idealul estetic al autorului și realitatea înconjurătoare a prozei burgheze, exemplul destinelor umane, așa cum se degajă el prin și din romanele realismului critic, este totuși pozitiv și, în consecință, capătă dreptul de a-și ocupa locul în dezvoltarea literaturii epice.

Așadar, din punctul de vedere al esteticii romanului poate fi luată în considerație, drept criteriu de apreciere a valorii, nu existența sau nu a unui destin eroic, ci doar existența în opera dată a unui destin omenesc, a cărei semnificație este, în raport cu idealurile estetice ale epocii, pozitivă. Criteriul acesta e pe deplin aplicabil oricărei etape în dezvoltarea unei literaturi caracterizate prin înflorirea romanului. În literatura noastră contemporană s-au impus, prin valoarea lor recunoscută, mai ales romanele purtătoare ale unui mesaj clar, transmis prin intermediul eroului principal sau al unui grup de eroi. Ar putea fi citate din nou: *Mitrea Cocor* și *Nicoară Potcoavă* ale lui M. Sadoveanu, *Un om între oameni* de Camil Petrescu, *Morometii* de Marin Preda, *Străinul* de Titus Popovici și altele. Și invers, lipsa de concordanță dintre semnificația susceptibilă

de a fi extrasă din destinul unui erou și țesătura epică a romanului scade, ca regulă, valoarea estetică a romanului. Cîteva exemple ne par a fi elocvente și din acest punct de vedere. După lectura primelor capitole ale romanului *Anii tineri* de N. Țic, cititorul devine interesat de destinul unuia din personaje — directorul Dima. Om cinstit, cristalin de cinstit, om al datoriei prin excelență, devotat trup și suflet cauzei socialiste, Dima vede, și are dreptate să vadă, în îndeplinirea sarcinilor sale de producție, ca director al unei întreprinderi, principalul mod de a dovedi atașamentul său față de partid. Dar, cum se întîmplă adesea, antrenat pînă peste cap de treburile curente, de nenumăratele probleme curente și zilnice ale schelei, pierde la un moment dat perspectiva, nu mai vede oamenii, ci numai întreprinderea, producția. Tovarășii lui de muncă îi atrag atenția, dar — cum se întîmplă și asta uneori — fără a ține seamă cum se cuvine de tot ceea ce îl preocupă pe Dima ca director, de ceea ce nu poate să nu-l preocupe. Conflictul astfel iscat e pasionant, cu atît mai mult cu cît este și unul din conflictele cele mai caracteristice pentru realitatea socialistă contemporană. Din păcate autorul parcă se sperie de proporțiile furtunii tot de el dezlănțuite și dă înapoi. Dima capitulează fără luptă, își face autocritica etc., iar conflictul este împins de autor într-o altă direcție. Din acest moment destinul lui Dima încetează să ne intereseze. Ni se pare că tot prin această „lege de fier" a romanului putem explica și insatisfacția profundă care ne cuprinde ori de cîte ori autorii așază în centrul construcțiilor epice eroi infailibili. În *Risipitorii* lui Marin Preda ne interesează îndeaproape destinul Constanței, care are de luptat cu propria ei lipsă de experiență, ne interesează destinul doctorului Munteanu, care trebuie să plătească atît de scump rătăcirile sale egoiste, ne interesează destinul lui Vale, a vărului său Gabi etc. însă ne lasă rece destinul doctorului Sîrbu, printre altele și pentru că nici pe departe nu este tot atît de viu ca și ceilalți protagoniști, ci este mai degrabă un rezoneur, un enunțător de sentințe infailibile. Lăsăm la o parte, pentru un moment, și faptul că sentințele sale nici pe departe nu coincid cu experiența colectivă a oamenilor muncii în construcția socialismului, ci reținem doar că doctorul Sîrbu ca *personaj de roman* nu prinde consistență, ceea ce e simptomatic. În *Șoseaua Nordului* destinul lui Mareș, e parcă mai interesant prin avatarurile vieții sale personale, decît ca destinul unui revoluționar, printre altele și pentru că nu se vede cum și în această calitate eroul își încordează însușirile sufletești atunci cînd are de îndeplinit diferite misiuni. Din acest punct de vedere mult mai consistent pare a fi destinul lui Mustea din *Pe muchie de cuțit* a lui Mihai Beniuc, dar mai ales e remarcabil celălalt roman al aceluiași autor *Dispariția unui om de rînd*. Simplificînd, poate, am fi înclinați să afirmăm că destinul unui erou se ridică la nivelul necesar pentru a da conținut unui roman numai atunci cînd eroul respectiv are de rezolvat o problemă unică și grea, o problemă care prin datele ei să prezinte importanță pentru sarcinile pe care poporul le rezolvă în epoca respectivă. Dacă vreunul din elementele înșirate lipsește, romanul „cade". În *Oțelul* C. Chiriță se angajează să ne introducă în substanța unui conflict indiscutabil important și semnificativ — între un muncitor bun, dar „conservator" care crede

că toate problemele producției se pot rezolva pe baza rutinei și a inerției, pe de o parte, și un tînăr muncitor care vede în luarea în stăpînire a tehnicii noi principala condiție a reușitei, pe de altă parte. Dar conflictul nu conduce la conturarea nici unui destin revelator pentru că datorită poziției pe care am putea-o numi „comoditate artistică" — autorul îl condamnă de la început, pe unul din adversari, în speță maistrul Voicu, „leul", la înfrîngere. Dar sînt și cazuri cînd autorul vrea să ne oblige să participăm la frămîntările unor oameni, care, oricît s-ar strădui autorul, nu ne par în nici un fel revelatori pentru experiența colectivă contemporană, cum se întîmplă de pildă în romanul *Aceste zile și aceste nopți* de T. Mazilu. În sfîrșit, am putea cita ca strălucite exemple pozitive și *Scrinul negru* al lui G. Călinescu unde confruntarea între diferite destine conține în ea concentrată semnificația istorică a unor înfruntări de clasă, sau *Setea* a lui Titus Popovici care de asemenea aduce într-o excelentă compoziție epică destine variate, contradictorii, dar atît de legate între ele prin raportarea lor la aceeași realitate social-istorică.

★

În al patrulea rînd, romanul ca să fie roman trebuie să nareze o acțiune amplă. De altfel, tocmai pentru că transmite idei artistice prin tipuri, prin destinele eroilor, romanul presupune acțiune întrucît, cum încă Hegel o observase, acțiunea reprezintă singura modalitate posibilă de a dezvălui multilateral caractere, deoarece omul se realizează întotdeauna numai prin acțiune. Vorbind despre această latură a poeziei epice în general, Hegel sesiza apropierea ei din acest punct de vedere de poezia dramatică : „Deși poezia epică în general povestește evenimente și are prin conținutul și forma sa un caracter obiectiv, ca eveniment ea este o acțiune care se desfășoară înaintea ochilor noștri, personajele, acțiunile, nenorocirile și destinele lor fiind acelea care se află în principal pe scenă ; pentru că numai personaje — oameni sau zei — pot realmente să acționeze ; și cu cît ele se identifică mai mult cu evenimentul, cu atît mai mult ele au dreptul să atragă atenția asupra lor. Din acest aspect, poezia epică se află pe același teren cu poezia dramatică"[17]. Romanul, ca specia cea mai reprezentativă a genului epic în zilele noastre, pare a se supune întru totul acestei reguli.

Dar, evident, cîteva precizări sînt necesare. Ele se vor referi mai ales la ceea ce se numește de obicei „analiza". Se cunoaște încercarea lui Ibrăileanu de a împărți romanele în cele de creație și cele de analiză, înțelegîndu-se prin creație „comportism", deci de fapt acțiune. Dar de la bun început Ibrăileanu ne prevenea că „creația și analiza se găsesc împreunate, în diverse proporții, la orice prozator de talent"[18], pentru a conchide în cele din urmă că „creația e superioară analizei. Literatură fără analiză poate să existe. Fără creație nu"[19]. Totuși, analiza este considerată a fi cea mai de seamă „descoperire" artistică a epocii noi.

---

[17] *Volumul citat*, p. 166.

[18] *Studii literare*, ediția a II-a, Cartea Romînească, București, 1931, p. 3.

[19] *Idem*, p. 37.

Ceea ce de asemenea e adevărat. Mai discutabilă ne pare părerea, potrivit căreia, proza epică s-ar putea dispensa de acțiune, că s-ar putea reduce la analiză. Evident, încadrarea în gen a unor opere literare e întotdeauna, pînă la un punct, convențională. Gogol pretindea că *Suflete moarte* e un poem ; cu toate acestea toată lumea îl consideră astăzi un roman social. Se cunosc cazurile cînd denumirea unei specii treptat s-a deplasat atît încît a început să denumească o categorie de texte literare cu totul diferite decît acelea pe care le definea inițial — epigrama de pildă. În consecință, nimica nu ne-ar împiedica să numim „romane" și opere de proză mai întinse, în care acțiunea propriu-zisă e minimă. Nu știu ce s-ar cîștiga prin această extindere artificială a definiției. Deocamdată, pînă la proba contrarie, vom considera că operele gen *Omul din subterană* a lui Dostoievski, chiar dacă sînt întinse nu sînt romane, aprecierea lor estetică urmînd a se face, în consecință, cu ajutorul unor alte criterii. Iar atunci cînd e vorba de romane, în sensul general-acceptat al cuvîntului, prezența „analizei" nu numai că nu anulează caracterul lor de a fi în primul rînd acțiune, ci, dimpotrivă, îl reliefează și mai bine. Ibrăileanu vorbește chiar de existența unei „proporții normale" între creație și analiză, care, ce-i drept, „rămîne de definit", și „variază după obiect", dar pe care o identifică totuși în romanele lui Tolstoi[20]. Această „proporție normală" ni se pare că se obține atunci cînd analiza este cerută de acțiune și întotdeauna „o împinge înainte". Analiza de dragul analizei aparține psihologiei și, în consecință, nu are ce căuta într-o operă de artă.

În critica literară, acțiunea, considerată ca un criteriu de apreciere, se numește uneori și „densitate" și ar putea fi definită, credem, ca iscusința de a relata mereu întîmplări noi care, pe de o parte ajută la reliefarea mai pregnantă a caracterelor și destinelor eroilor, iar pe de altă la amplificarea tabloului social-istoric înăuntrul căruia evoluează acești eroi. Cu alte cuvinte, pentru ca un roman să fie „bun" (ca roman) e necesar ca pe măsură ce-l citim să aflăm mereu lucruri noi și esențiale despre eroi. Cînd o asemenea dezvoltare dinamică nu există, se spune că acțiunea romanului „se împotmolește". Dacă ne vom referi la romane, a căror calitate artistică e îndeobște recunoscută, vom constata că în ele se găsesc și dialoguri ample menite să ne informeze asupra atitudinii eroilor față de cutare problemă, și solilocvii cîteodată destul de lungi, necesare pentru reliefarea mai puternică a frămîntării unui erou, dar și unele și altele — repetăm, dacă romanul are consistență — întotdeauna sînt necesare acțiunii, sînt dictate de ea, ca de pildă, discuțiile dintre Suslănescu și George Teodorescu în *Setea*, sau monologurile interioare ale lui Ilie Moromete sau Țugurlan în *Morometii*. Fără o cantitate suficientă de acțiune, romanul nu poate împlini misiunea sa principală — aceea de a reflecta artistic un aspect important din viața unui popor. Cînd ceea ce se petrece pe „scena" romanului e insuficient, lucrarea încetează a fi reprezentativă pentru specia romanului.

★

[20] *Volumul citat*, p. 4.

Sesizînd asemănarea dintre poezia epică şi cea dramatică, rezultînd din faptul că şi una şi alta se bazează pe acţiune, Hegel a încercat să definească şi deosebirea esenţială dintre ele din acest punct de vedere. Observaţiile filozofului german ne par şi astăzi interesante, deşi trebuie luat seama de împrejurarea că atunci cînd le formula, Hegel lua în considerare doar în mică măsură, incomplet şi experienţa romanului modern. După Hegel, modul de comportare a personajelor în operele epice este determinat şi de faptul că „epopeea nu are de reflectat o acţiune ca atare, ci un eveniment". „În poezia dramatică — explică mai departe Hegel — punctul esenţial constă în aceea că personajul îşi încordează energia în urmărirea unui scop şi relevă caracterul său tocmai în acţiuni şi în consecinţele lor. Or, această preocupare constantă pentru realizarea unui scop unic este străină poemului epic. Aici, de fapt, eroii pot avea dorinţe şi planuri, dar importanţă capitală nu au doar acţiunile intenţionat dirijate către acest scop; dar şi împrejurările neprevăzute; împrejurările acţionează tot atît de eficace, iar uneori chiar mai eficace decît eroii"[21]. Dacă raportăm aceste delimitări la realitatea contemporană a literaturii, sîntem nevoiţi să remarcăm în primul rînd că astăzi această deosebire dintre poezia epică şi cea dramatică e mult mai puţin tranşantă. Pe de o parte „dramatismul" romanului e cîteodată mult mai evident decît cel al epopeelor homerice, pe de altă parte a căpătat o anumită extindere şi se pare că nu e deloc ameninţat de inaniţie teatrul epic. În al doilea rînd, în romanul modern scopul pe care-şi propun să-l realizeze eroii individuali, ca personalităţi, joacă, evident, un rol mult mai activ decît în eposul eroic. Dar dincolo de aceste modificări, în ultimă instanţă explicabile, cel puţin în parte delimitarea propusă de Hegel îşi păstrează totuşi, după părerea noastră, valabilitatea.

O spunem avînd în vedere că încercînd să definim virtuţile inerente ale romanului, susceptibile de a fi transformate în criterii de apreciere, nu putem să nu amintim şi de unitate, dar care, evident, în cazul romanului se conturează altfel decît în cazul dramei. Din aprecierea hegeliană vom reţine doar că, întocmai ca şi în cazul poemului epic, unitatea este conferită romanului de existenţa unui eveniment unic, în cadrul căruia se consumă destinele eroilor. Iar dacă ar fi să încercăm o comparaţie cu drama, am îndrăzni să afirmăm că într-o piesă unitatea primară e a conflictului, cea a acţiunii decurgînd din ea, pe cînd în literatura epică, acelaşi rol determinant îl joacă unitatea evenimentului, deci unitatea acţiunii, cea a conflictului, decurgînd, şi nu întotdeauna, complet din prima. Mai mult, se pare că unitatea conflictului nici nu este indispensabilă romanului întrucît nararea unui eveniment poate scoate în relief conflicte multiple şi variate.

Exemple celebre par a confirma această concluzie ipotetică. În romanele mari, denumite adesea şi romane-epopee, acţiunea se desfăşoară adesea într-un mod foarte asemănător cu acela pe care l-a descris Hegel

[21] *Volumul citat*, p. 169—170.

referindu-se la „poemul epic". În *Război și pace* eroii urmăresc, evident, țeluri diferite, își încordează energiile pentru atingerea lor, însă, în principal, acțiunea e împinsă înainte nu de acest dinamism al voinței (ca în dramele lui Shakespeare), ci de evenimentele istorice care în cele mai dese cazuri intervin în traiectoria cutărui destin ca întîmplări imprevizibile. Pe Andrei Bolkonski îl consuma dorința istovitoare de a se răzbuna pe prințul Anatol Kuraghin pentru ofensa adusă, însă conflictul dintre cei doi se rezolvă nu printr-o înfruntare, ci printr-un eveniment independent de voințele lor, războiul, după cum tot războiul prilejuiește și sublima împăcare între Andrei și Natașa. Despre romanul lui Tolstoi, Ibrăileanu spunea că el „merge amplu, măreț, purtînd cu el sute de ființe ca o mică planetă—cu viața lor diversă, cu trecutul și viitorul lor" [22]. Senzația de „curgere" care aduce mereu în fața eroilor împrejurări noi, cărora trebuie să le facă față și astfel își definesc și mai multilateral caracterele, dau și alte romane, să zicem „cronică" (deși termenul s-a cam compromis în ultima vreme) ca *Jean Christophe*, al lui Romain Rolland, *Forsyte Saga* al lui John Galsworthy, *Donul liniștit* al lui Șolohov. Dar fiecare este și cîte o „planetă", unitatea realizîndu-se tocmai prin unitatea evenimentului istoric, care întocmai unei sfere (planeta e sferică), include în el toate celelalte elemente componente. În cazul marelui roman al lui Tolstoi, evenimentul e istoria războaielor napoleoniene, care a fost un moment de răscruce în istoria Rusiei pentru că tocmai atunci, datorită evenimentului brutal al războiului, societatea rusă a fost pusă implacabil în fața contradicțiilor ireductibile dintre imensele posibilități creatoare ale poporului, pe de o parte și orînduirea feudală și aparatul de stat absolutist care submina aceste posibilități, pe de alta. De altfel, tocmai această semnificație o și sugerează foarte discret Tolstoi în epilog. Despre romanul său *Forsyte Saga*, Galsworthy spunea într-o prefață din 1922 că tema lui principală este „impetuozitatea cu care frumusețea și dorința de libertate lovesc într-o lume preocupată de avuție" [23]. E vorba deci de criza inexorabilă pe care nu o poate evita nici cea mai puternică burghezie a secolului nostru. Iar Mihail Șolohov, într-o prefață la o ediție în limba engleză a *Donului liniștit*, polemizînd cu acei dintre criticii englezi care preferau să vadă în romanul citat doar o „operă exotică" vorbea în acești termeni despre ceea ce-și propunea scriind romanul: „să arate diverse straturi ale populației Donului în lungul celor două războaie și al revoluției, urmărind soarta tragică a unor oameni izolați care au nimerit în impetuosul vîrtej al evenimentelor anilor 1914—1921 ..." [24]. Așadar unitatea romanului i-o conferă „impetuosul vîrtej al evenimentelor", iar soarta tragică a unor oameni izolați se consumă înlăuntrul vîrtejului.

Criteriul astfel verificat prin referiri la opere de prestigiu, ni se pare că se dovedește a fi valabil și dacă-l aplicăm literaturii noastre contemporane. Exemplul cel mai recent ni se pare că-l oferă tot *Cordovanii* unde

---

[22] *Volumul citat*, p. 71.
[23] Galsworthy, *Bogătașul*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 32.
[24] Mihail Șolohov, *Culegere de articole*, Editura universității din Leningrad, 1956, p. 265.

tocmai unitatea de acest gen face ca romanul să se dovedească a fi rezistent în ciuda numeroaselor neajunsuri semnalate şi de critică. Un roman prin excelenţă „unitar" din punctul de vedere amintit este şi *Poveste de dragoste* al lui Remus Luca. În cazul *Setei* de Titus Popovici, unul din ultimele episoade — cel al întîlnirii lui George Teodorescu cu fiul său, neîncăpînd în unitatea romanului, parcă iese din cadrul lui. Unitar şi excelent constituit ca roman e şi *Jocul cu moartea* al lui Zaharia Stancu. Din păcate însă, mai puţin unitare s-au dovedit a fi unele romane ale Eliberării apărute în 1959 deşi — lucru ciudat la prima vedere — mai toate au fost „calcate" pe un eveniment istoric de cea mai mare însemnătate. Această împrejurare ne obligă la încă două observaţii, fără de care criteriul de apreciere propus de noi ar rămîne vulnerabil.

În primul rînd, după cum s-a văzut, nu este suficient ca un roman să fie doar „calcat" pe un eveniment istoric hotărîtor, ci se mai cere ca această calchiere să fie organică, în aşa fel ca „lumea cea mică" a eroilor romanului să apară mereu ca o reflectare concentrată a lumii mari. În *Bariera* lui T. Mazilu însă, ca să ne întoarcem la exemplul cu care am început această discuţie, episoadele componente sînt în cele mai dese cazuri neutre în raport cu evenimentul, ceea ce a făcut ca romanul, ca roman al Eliberării să aibă un conţinut foarte sărac, neajuns care doar în mică măsură se compensează prin finalul apoteotic. Chiar şi *Şoseaua Nordului* al lui Eugen Barbu, ca roman al Eliberării n-are unitatea necesară, spre deosebire de nuvela *De-a viaţa şi de-a moartea* a aceluiaşi autor în care evenimentul, descoperirea adevărului cu privire la războiul antisovietic, petrecut în rîndurile întregii armate romîne, se dezvăluie întreg în cadrul unei întîmplări în aparenţă atît de particulară în raport cu imensa încleştare de forţe din acei ani. De aceeaşi unitate beneficiază şi romanul *Fuga* al lui Aurel Mihale.

În al doilea rînd, unitatea de care vorbim este uşor identificabilă în romane care prin chiar tema şi subiectul lor se configurează ca romane ale unor evenimente istorice. Dar poate fi oare aplicat criteriul respectiv şi romanelor să zicem „familiale" sau romanelor care în aparenţă nu fac decît să reconstituie episoade ale vieţii cotidiene?. Am vorbit de *Război şi pace*, dar oare putem aplica acelaşi criteriu şi în aprecierea unui roman ca *Anna Karenina*? Cred că da. Să nu uităm de pildă că reproducînd pasajul referitor la frămîntările interioare ale lui Konstantin Levin („... Discuţiile despre recoltă, despre tocmirea muncitorilor etc., discuţii care, după cum se ştie erau socotite de Levin ca fiind meschine ... acum îi păreau singurele importante. „poate că nu aveau importanţă pe vremea iobăgiei, sau n-au importanţă în Anglia. În ambele cazuri, înseşi condiţiile sînt definite; dar acum, cînd la noi toate s-au răsturnat şi abia se rînduesc din nou, chestiunea cum se vor rîndui aceste condiţii este singura problemă importantă în Rusia" — gîndea Levin"). Lenin, în articolul *L. N. Tolstoi şi epoca sa*, continua «"la noi toate s-au răsturnat şi abia se redresează din nou" — cu greu s-ar mai putea imagina o mai precisă caracterizare a perioadei dintre anii 1861 şi 1905 »[25]. Exemplul

[25] *Lenin despre cultură şi artă*, Editura de stat pentru literatură politică, B., 1957, p. 124.

e mai mult decît elocvent. Într-un roman bun, acțiunea se va desfășura întotdeauna pe suportul unui eveniment, sau să zicem a unui proces istoric, chiar dacă în aparență romanul se receptează ca un simplu „tablou de gen". Să ne gîndim la rolul hotărîtor pe care-l are noua criză economică ciclică (din 1937—1938) pentru soarta familiei „Moromeților". În *Risipitorii*, după cum am mai avut prilejul să observ, toate destinele personale sînt de fapt influențate în mod hotărîtor de ofensiva socialismului pe tărîmul relațiilor dintre oameni, ofensivă care este la rîndul ei un rezultat necesar al victoriilor obținute de popor, sub conducerea partidului în domeniul luptei politice și în economie. Într-un roman atît de „casnic" cum este *Casa*, de Vasile Rebreanu, se vede cum, asediate din toate părțile de valurile biruitoare ale socialismului, se prăbușesc ultimele citadele de rezistență ale chiaburiei.

★

Fără a pretinde că am ajuns la concluzii definitive, îndrăznim a considera că sumara cercetare întreprinsă ne-a condus totuși la cîteva concluzii privind virtuțile inerente ale romanului, acelea care i-au conferit și continuă să-i confere un loc de prim rang în ansamblul speciilor literare. Romanul ca roman, ca specia în proză cea mai întinsă a genului epic, reclamă așadar în primul rînd un conținut de viață care să justifice dimensiunea lui, deci descoperirea și reflectarea unui aspect de viață important pentru destinul istoric al unui popor într-o epocă dată, precum și aprecierea acestui aspect în lumina unui ideal înalt al timpului; reclamă în al doilea rînd o motivare cît mai temeinică și, pe cît se poate, exhaustivă a peripețiilor acțiunii și a comportării eroilor, pentru că numai în aceste condiții conținutul amplu al romanului rezistă la confruntarea cu viața, deci respectă și primul criteriu enunțat; reclamă în al treilea rînd evidențierea cu ajutorul acțiunii a unor tipuri și a unor destine revelatorii în raport cu conținutul; reclamă, în sfîrșit acțiune închegată, susceptibilă de a transmite artistic, independent de natura subiectului, datele unui eveniment de rezonanță istorică. Dacă ne oprim aici — iar analiza evident că ar putea fi continuată — sîntem îndreptățiți să afirmăm în consecință, că în zilele noastre mișcarea literară cea mai prielnică înfloririi romanului e realismul socialist. Literatura decadentă, în mod evident, dar și literatura realistă, umanistă, a zilelor noastre nu are posibilitatea să continue în toată strălucirea evoluția romanului, tocmai pentru că ignoră acțiunea istorică hotărîtoare a forțelor celor mai înaintate ale societății, ale acelor forțe care luptă pentru transformarea revoluționară a lumii în direcția socialismului. Fiind de fapt o încercare voalată de a afirma — împotriva evidenței — valabilitatea capitalismului, a moralei și a ideologiei burgheze, literatura decadentă prilejuiește așa-numita „criză" a romanului, care este de fapt nu o criză a speciei, ci o expresie a crizei fără ieșire a culturii burgheze. În zilele noastre orice literatură înfeudată ideologiei burgheze, logic, nu poate spori experiența romanului tocmai pentru că, fiind și epopee modernă, romanul nu poate trăi decît alimentîndu-se din lupta, prin excelență epică, întotdeauna epică a forțelor sociale pozitive. Romanul realist al reprezentanților umanismului abstract se află din acest punct de vedere într-o si-

tuaţie indiscutabil mai avantajoasă. Opunîndu-se ofensivei dezumanizante a burgheziei, acest roman continuă strălucita tradiţie a romanului din secolul al XIX-lea dar se condamnă la restrîngere afirmînd în continuare „poeticul" vieţii doar prin „indignare", întrucît în zilele noastre o astfel de poziţie limitează mereu mai mult cîmpul explorării artistice. Romanul realist socialist însă, inspirîndu-se din lupta cea mai importantă pentru destinele întregii umanităţi, apreciind-o de pe înălţimile celor mai înalte idealuri ale epocii, alimentîndu-se dintr-o cantitate uriaşă de fapte de viaţă care atestă zi de zi mai puternic creşterea continuă a forţelor pozitive ale Omului, tocmai prin această poziţie estetică fundamentală, capătă posibilităţi nelimitate de a valorifica şi de a duce mai departe nu doar experienţa romanului din perioada anterioară, dar şi întreaga experienţă a eposului din timpul poemelor eroice pînă-n zilele noastre.

L'ESTHÉTIQUE DU ROMAN

RÉSUMÉ

Tout en prenant comme point de départ la constatation que le roman est l'espèce épique la plus étendue, on tente de définir les traits qui le caractérisent, valables seulement dans la mesure où les traits du « général » peuvent être appliqués au cas particulier.

On entend donc par esthétique du roman l'analyse des vertus qui lui sont spécifiques et dont le développement contribue à l'augmentation de la valeur esthétique de l'œuvre.

C'est dans ce sens-là que l'on a successivement analysé :

— la dimension du roman, sa capacité de refléter dans le cadre d'une seule œuvre une riche matière de vie significative pour l'expérience d'un peuple à un moment historique donné et de l'apprécier à la clarté d'une conception esthétique avancée ;

— la capacité du roman de motiver le plus rigoureusement la conduite des personnages et la succession des événements, le roman étant, parmi les autres genres littéraires, celui qui peut le plus complètement se dispenser de convention ;

— la qualité, propre au roman, d'encadrer dans les limites d'une narration épique une expérience humaine complète ;

— les particularités du système des personnages qui y apparaissent ;

— le roman en tant que le genre le plus fécond au point de vue de la création des types littéraires viables ;

— la tendance — toute naturelle d'ailleurs — du roman de créer des types positifs, de cultiver le fait héroïque ;

— la loi de l'action dans le roman : quoique simple, elle tend toujours à être unitaire, son unité étant pourtant de tout autre facture que celle du drame ;

— l'historisme du roman, enfin.

En exposant les points de vue ci-dessus mentionnés, on fait des confrontations avec les opinions de certains esthéticiens et critiques littéraires, depuis Hegel jusqu'à nos jours et l'on aboutit à la conclusion qu'il ne peut être question d'une crise du roman que là où le mouvement littéraire n'est pas suffisamment avancé pour résister aux influences dissolvantes de l'idéologie bourgeoise.

Dans le cadre du réalisme socialiste le roman connaît un grand épanouissement : il réalise une synthèse originale entre l'expérience du roman réaliste du 19e siècle et la tradition de l'épique héroïque.

ЭСТЕТИКА РОМАНА

РЕЗЮМЕ

Отправляясь от мысли, что роман является наиболее «ёмким» из всех эпических жанров, автор работы стремится все же выделить его наиболее характерные черты, присущие ему лишь постольку, поскольку черты «общего» могут быть применяемы для характеристики частных явлений. Следовательно, под эстетикой романа подразумевается анализ тех его специфических достоинств, наличие которых способствует возрастанию художественной ценности произведения. В этом смысле анализируются такие черты романа как его масштабность, способность заключить в рамках одного произведения богатый жизненный материал, отражающий важные события в жизни какого-либо народа в определенный исторический момент, и оценить его в свете передовой эстетической концепции; способность обеспечить как можно более строгую мотивировку поведения персонажей и чередования событий, поскольку роман является одним из жанров, имеющих возможность в наибольшей мере избегать условности; характерная для романа черта, дающая ему возможность заключить в рамки эпического повествования опыт целой человеческой жизни; своеобразие системы образов в романе; роман как жанр, наиболее плодотворный с точки зрения создания живых художественных образов; естественное предпочтение, отдаваемое автором романа положительным героям и ведущее к культу героичес-

кого; своеобразие действия, которое, будучи широким по охвату, стремится все же к единству — иного типа, однако, чем единство действия в драме; историзм романа.

При изложении указанных выше положений автор опирается на высказывания ряда критиков и теоретиков литературы, от Гегеля до наших дней, приходя к выводу, что о кризисе романа можно говорить лишь там, где литературное движение недостаточно развито для того, чтобы противостоять разлагающему влиянию буржуазной идеологии. В искусстве социалистического реализма роман познает новый расцвет, представляя собой своеобразный синтез достижений реалистического романа XIX века с традициями героического эпоса.

DIN PROBLEMELE VERSIFICAȚIEI [1]

DE

VLADIMIR STREINU

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR

ANTECEDENTE ȘI ORIGINI

I

1. Istoria versului liber. 2. Tehnica psalmilor și ditirambul coral. 3. Secvența ecleziastică. 4. Versurile neregulate franceze. 5. Trimetrul romantic. 6. Influența populară. 7. Coincidențe și nepotriviri asupra ideii de vers liber. 8. Cuprinderea istorică a aceleiași idei.

1. Deși folosit în Franța cu bună știință, de peste optzeci de ani, dezbătut de multe ori chiar polemic pînă spre 1920 și adoptat apoi de către toate literaturile moderne, versului liber, după cunoștința noastră, nu i s-a scris încă istoria. S-ar putea crede, prin urmare, că nici nu are vreuna, că totul n-a fost decît agitația unor amatori de notorietate ușoară și că, de fapt, singura istorie posibilă este aceea a versificației clasice, care afirmă un grup de norme și așază o serie de date. Să lipsească, în adevăr, materia proprie istoriei versificației moderne? Adevărul poate fi altul. Istoria se aplică mai cu plăcere controverselor extenuate, semnelor de viață ale trecutului. Actualitatea este lăsată, dacă nu să se clarifice de la sine, să se devitalizeze mai întîi și, oricum, să devină. Cum versul liber e încă o controversă mișcătoare, o realitate contemporană, și cum un viitor căruia nu i se zărește marginea îi rezervă procederi indefinite, presupunem că istoricii literari mai curînd din această cauză s-au ținut și continuă să se țină departe de el ca de orice proces neîncheiat. Ei n-au convenit, între altele, pînă azi, nici asupra originilor noului vers; încît istoriei lor, dacă

[1] Fragment dintr-o lucrare cu același titlu.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 75–87, BUCUREȘTI, 1964

ar întreprinde-o, i-ar lipsi poziția fundamentală. Opera rezultată n-ar fi istorie, ci numai cronică. Și acesta e poate cuvîntul hotărîtor pentru care specialiștii mai așteaptă.

Totuși unele încercări asupra izvoarelor noului fenomen prozodic s-au produs. Ele se caracterizează îndeobște prin mișcarea de a-i descoperi antecedentele, de a-l încadra într-o tradiție, de a-l consolida, confirmîndu-l astfel istoricește, dar și diminuîndu-i valoarea de noutate. Din ceea ce cunoaștem, am putea alege cîteva feluri în care s-au fixat începuturile : unii scriitori, cu totul incidental, au indicat noua formă de versificație ca existînd încă din antichitatea ebraică și cea greacă ; cercetători serioși au întrevăzut-o în cel mai afund ev-mediu ; alții, cu multă știință au identificat-o în urmările literare ale Renașterii ; și nu lipsesc nici învățații care au făcut totul ca ea să-și semnaleze începuturile din perioada clasică a literaturii franceze. Vom expune, în treacăt, aceste contribuțiuni, cronologizîndu-le afirmațiile principale.

2. S-a propus așadar ca origine a versului liber tehnica psalmilor și a ditirambilor. Zicerea psalmilor, fiind întovărășită de muzică instrumentală, se dispensa de binefacerile eufonice ale rimei, ale măsurii silabice și ale oricăror alte norme metrice sigure. Ceea ce înțelegem azi prin verset, se constituia altădată din lungi unități, numite *cola* ; ele rezultau din aplicarea legii proprii a „paralelismului membrelor", iar lungimea lor varia după trebuința de a umple sau a încăpea într-un anumit „spațiu muzical", pronunțîndu-se, de aceea, cînd mai încetinit, cînd mai repede.

După Robert Lowth (*De Sacra Poesi Hebraeorum*, 1753) tehnica propriu-zis literară a acestor poeme sacre rezidă în dispunerea simetrică (simetrie și formală și conceptuală) a versetelor sau „sentențelor" aceleiași „perioade" sau strofe : „Poetica sententiarum compositio partem constat in aequitate ac similitate quadam sive in parallelismo membrorum eiusque periodi, ita ut in duobus plerumque membris res rebus, verbis verba quasi demensa et paria respondeant". Așadar „sentențele", cărora li se mai zice și „membre" , au în cadrul fiecărei unități strofice un anumit „paralelism" atît în cuvinte cît și în idei.

Ca să lăsăm pe cineva de la noi, pe Gala Galaction (*Poesia Psalmilor*, „Farul", 1912, nr. 3), care a adîncit studiul psalmilor, să ne vorbească despre structura lor, vom transcrie : „Versurile ebraice se grupează în strofe numai sub stăpînirea unei idei. Cînd o idee, un sentiment, sînt exprimate complet și cu înțeles într-un șir de versuri, atunci avem o strofă întreagă... O lege specială, care guvernează versul ebraic, este *paralelismul membrelor*.... în virtutea acestei legi, versul ebraic e ca o oglindă cu două jumătăți : jumătatea a doua se potrivește întocmai cu cea dintîi, răsfrîngînd întocmai, dar cu alte vorbe, icoana și ideea primei jumătăți, sau nu se potrivește cu prima jumătate și atunci completează, mărginește sau contrazice acea icoană, acea idee. În orice caz, jumătatea a doua a versului ebraic fortifică prin repetire, prin antiteză sau prin sinteză prima lui jumătate. De aici, paralelismul membrelor, poate fi sinonim, antitetic sau sintetic." Oricum, absența rimei și a metrului silabic din compunerile sacre, babiloniene, aramaice sau ebraice propriu-zise, precum și acel pro-

cedeu zis „paralelismul membrelor", au înlesnit ideea fie a deducerii versului liber din verset, fie numai a apropierii lor [2].

Cît privește ditirambul se știe că, provenind din antichitatea greacă populară rămăsese, pînă și reluat de poeți cu nume, o formă improvizată a lirismului coral. Exprimînd cele mai adesea un motiv cultic dionisiac și formînd cu concursul poeziei, muzicii și dansului, o unitate în desfășurare vie, ditirambul avea un caracter atît de dramatic, de exaltat și chiar de violent, încît adecvarea formală la materia proprie făcea ca nici o normă metrică să nu-i disciplineze ritmurile. Însăși partea declamantă în *solo* de corifeul-poet se folosea de aceeași tehnică aproape delirantă. Asemănarea formelor versului liber cu poliritmia ditirambică este dar incontestabilă și confruntarea lor posibilă. Cîteodată versurile noi au mai fost comparate cu strofa pindarică. Dar eleniștii moderni cred a fi stabilit, sub dezordinea aparentă a *Odelor*, o schemă numită „triada" (strofă, antistrofă, epodă) unică sau repetată. Stăruința în asocierea acestor forme cu versul liber a devenit prin urmare eronată.

3. Cercetători și mai numeroși și mai autorizați propun origini medievale. Dintre aceștia, Rémy de Gourmont (*Esthétique de la langue française*, 1899) și Bliss Perry (*A Study of poetry*, f. d.) recunosc în anumite fenomene, forme metrice sau chiar versificate ale latinei medievale, un fel de vers liber, deosebit de proză prin „intenție ritmică", după cum de metrul clasic diferă prin mobilitatea accentului, ca și prin alte elemente prozodice secundare. Așa este descrierea Veronei :

> Magna et praeclara pollet urbs haec in Italia
> In partibus Venetiarum,
> Ut docet Isidorus,
> Quae Verona vocitatur olim antiquitus.
> Per quadrum est compaginata,
> Murificata firmiter,
> Quadraginta et octo turres praefulgent per circuitum :
> Ex quibus octo sunt excelsae,
> Quae eminent omnibus ....

care pare o prefigurație a noului vers modern. „Dar adevăratul vers liber latin, susține Gourmont, trebuie căutat în sequență", care, după definițiile ce i se dau în studiile de specialitate, „este o proză împărțită în perioade sau fraze muzicale". Versul liber nu e nici el altceva decît tot o „perioadă muzicală", apreciată numai auditiv, iar dacă ritmul i se adulterează în cuprinsul chiar al aceluiași poem, cum poeților moderni li se întîmplă foarte adesea, aceasta îl apropie cu atît mai mult de ritmurile „latinei mistice", care fiind „compuse pentru sau pe muzică, șchioapătă fără acest sprijin". El poate afirma de asemenea (*Le Latin mystique*, ed. 1912) că poeții latini

---

[2] Despre verset (ca și despre ditiramb), de la noi, vezi de asemenea : I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale*, vol. I, cap. XVI, 1868. „Paralelismului" i se spune acolo „îndoita dictio". Numai despre „poezia Ebreilor", vezi de asemenea dr. Vasile Tarnavschi, *Introducere în Sfintele Cărți ale Testamentului Vechi*, cap. XVI, 1920.

ai creştinismului seamănă cu simboliştii francezi cel puţin în privinţa a două trăsături caracterologice, anume „căutarea unui ideal deosebit de postulatele oficiale ale raţiunii ... şi un mare dispreţ pentru normele prozodice". Un poet al Dumnezeului creştin, trăitor pe vremea năvălirii hunilor şi impresionat de ochii mici, umerii obrajilor mari şi nasul turtit al acestora, le descrie fizionomia în versuri ca următoarele :

.... Consurgit in arctum
Massa rotunda caput. Geminis sub fronte cavernis
Visus adest oculis absentibus...
Tum ne per malas excrescat fistula duplex
Obtundit teneras circumdata fascia nares
Ut galeis cedant...

Unele secvenţe cuprind aliteraţii în felul cunoscut la moderni („Lilia perlucent nullo flacentia sole"), iar altele conţin rime interne şi cîte un vers tematic, pe care îl alternează cu celelalte, după procedeul leitmotivurilor. Despre unul dintre acestea, care exprimă teroarea judecăţii de apoi prin obsesia creată de revenirea aproape fatală a versului : „Quando coeli movendi et terra", Gourmont scrie că „dă paloarea groazei şi lacrimile bucuriei estetice". Profesorul american, numit mai sus, preocupat şi el de originile medievale şi latine ale versului liber, semnalează (în dr. Henry Osborn Taylor *Classical Heritage of the Middle Ages*), imnul următor, un *Dies irae*, de o metrică mai evoluată decît a secvenţelor :

Desidero te millies
Me Jesu ; quando venies ?
Me laetum quando facies
Ut vultu tuo saties ?

Quo dolore
Quo moerore
Deprimuntur miseri,
Qui abyssis

Pro commissis
Submergentur inferi.

Recordare, Jesu pie,
Quod sumt causa tuae viae ;
Ne me perdas ille die.
. . . . . .

Atît de la unul cît şi de la celălalt reţinem prin urmare surprinderea cîtorva similitudini indenegabile, între versul liber şi perioadele ritmice ale latinei bisericeşti, cu alte cuvinte — indicaţia că originile noului vers, sau numai antecedentele precise s-ar găsi în evul mediu.

4. Un învățat care nu ignora asemănarea versului liber cu psalmii și ditirambii antici și nici cu secvența latină, Ph. Aug. Becker (*Zur Geschichte der Vers libres in der neufranzösischen Poesie, Zeitschrift für romanische Philologie* XII, 1889), își fixează atenția îndeosebi asupra formelor libere de versificație din secolul XVI. Vechea poezie franceză își asimilase anumite infiltrații italiene : sînt madrigalurile, pasquin-urile și ditirambii epocii, care, cu prozodia lor neregulată, constituie „perioada de incubație" a versului liber. Mélin de Sainct-Gelays, cel dintîi, compune după modele italiene madrigale și pasquine, a căror metrică este de tipul următor :

Il n'est mal comparable
A mon extrème et infini malheur ;
Même la mort n'est point telle douleur.
O desir immuable
Que m'avez faict changer tainct et couleur .
O espoir variable,
Qui m'apportez le froid et la chaleur !
Soyez tesmoins comme en triste paleur
J'ai supporté la plus vive estincelle
Qu'homme descoeuvre ou celle,
Et faites tant qu'au monde par vous deux
S'étende la nouvelle
De ce grand tort et cruauté nouvelle.

Madrigalul, în lirismul propriu ca și în prozodia mlădioasă pe care o prefera, fiind mai robust decît pasquin-ul, a putut trece și în secolele următoare, menținîndu-se alături de severele codificări ale clasicismului și chiar anexîndu-și cîteodată materia cea mai nepotrivită. Este cunoscut astfel cazul unei domnișoare literate din secolul al XVII-lea, care cu atîta inocență și atît de memorabil, își mărturisea gustul și aptitudinea pentru versificația neconstrînsă :

Le Madrigal me donne peu de peine,
Et mon génie est tel pour ses vers inegaux
Que j'ai traduit en Madrigaux
En un mois l'histoire romaine.

Dar ditirambul, cum este acesta al lui A. de Baïf, compus în cinstea lui Bacchus și recitat de autorul însuși, la o serbare cu horă de felul celor antice :

C'est en ton honneur
Dieu porte-bonheur
Que de libre cadence
La terre battons
Sous des vers
Librement divers
En leur accordance.

precum și oda, cu caracter ditirambic și anacreontic, a lui Ronsard :

Boivin, le jour n'est si long que le doy.
Je perds, amy, mes soucis quand je boy.
Donne-moy vite un jambon sous la treille
Et la bouteille
Grosse a merveille
Glougloute aupres de moy
Avec la tasse et la rose vermeille
Je veux chasser l'emoy

formează în Renașterea franceză, împreună cu madrigalul și pasquin-ul, tradiția metrică a „versurilor neregulate", cum li se va spune în secolul următor și în care vor excela poveștile și mai ales fabulele lui La Fontaine. Cu conștiința deplină a derogărilor sale de la normele corectitudinii formale, La Fontaine a simțit nevoia, într-o prefață, să și le autorize de la natură și de la o tradiție. Astfel, în prefața poveștilor, el scria : „Autorul a vrut să afle care este caracterul cel mai propriu ca să-și ritmeze poveștile. El a crezut că maniera versurilor neregulate, avînd un aer care ține în mare parte de proză, ar putea să pară cea mai naturală și prin urmare cea mai bună. De altă parte de asemenea, vechiul limbaj, pentru lucrurile de această natură, are grații pe care nu le are limbajul veacului nostru". În același fel, marchizul de Villanes își îndreptățea și el metrica liberă a *Elegiilor* : „Cît despre felul versurilor de care m-am servit, n-am crezut că este neplăcut pentru că, fără să mă necăjesc dacă este propriu subiectului meu, m-am lăsat sfătuit mai curînd de gustul națiunii noastre și al meu decît de materia tratată". Față de versificația fabulistului, care fără să reprezinte în epocă un caz singular exprima cel mai caracteristic forma întrebuințată contemporan de numeroase madrigale, cuplete, epigrame, arii, butade, etrene, epitafe și elegii, secolul al XVIII-lea n-a adus vreo noutate „deosebită", iar secolul al XIX-lea a însemnat un regres („Rückgang"). Avînd să urmărească istoricul versurilor libere, Ph. Aug. Becker putea scrie așadar la începutul lucrării sale „... Trecînd peste faptul că nu La Fontaine a fost descoperitorul, rămîne valabilă pentru formele poetice cît și pentru speciile literare mai ales legea că ele nu pot fi create printr-o lovitură de baghetă magică („Dass sie nicht mit einem Zauberschlage erschaffen werden"), ci își găsesc pregătirea treptată într-o lungă perioadă de incubație". Numai fraza cu care se încheie această prețioasă contribuție dezorientează pe cititorul de azi : „După cum, într-o zi, au apărut (versurile libere — *n.r.*) și nimeni nu s-a întrebat de unde vin, tot astfel au și dispărut și nici unul n-a cutezat să spună că acest ideal al tuturor artelor metrice este un ideal mort". Ironia istoriei făcea ca în 1889, cînd Becker își tipărea cercetarea la Halle, poeții simboliști, la Paris, să fi descoperit de cîțiva ani adevăratul vers liber, și să întrețină în jurul lui o atmosferă de mare scandal.

5. În sfîrșit, originile noii versificații sînt arătate de unele spirite, clasicizante peste orice măsură, ca Maurice Grammont (*Le vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie*, 1937), în perioada clasică a litera-

turii franceze și chiar în cuprinsul unor anumiți alexandrini. Fără să se gîndească în vreun fel la istoricul chestiunii care ne interesează pe noi, Grammont analizează bogăția expresivă a prozodiei franceze, infinit mai variată decît în aparență ; dar cercetînd toate formele de versificație pînă la Henri de Régnier, el învederează efectele metricii libere din La Fontaine, ale metricii romantice care, păstrînd alexandrinul, îl preferă ca trimetru cu *rejet*-uri, precum și pe acelea, deși în infimă proporție, ale metricii simboliste. Implicit, dacă nu expres, ni se dă astfel, după cum vom vedea îndată, o anumită idee despre procesul de naștere al versului liber din versul clasic. Mustrător față de însuși Boileau pentru foarte puținele lui abateri de la ortodoxia prozodică, autorul consideră alexandrinul drept etalon al oricărei versificații ; dar nu orice alexandrin, ci numai cel clasic, adică dodecasilabul, care se împarte prin cezura fixă, după silaba a șasea, în două emistihuri și care, subdivizîndu-și emistihurile la rîndul lor în două subunități, se propune ca sumă ritmică a patru fragmente metrice, sub formă de tetrametru — idealul tuturor poeților. Corectitudinea ritmică absolută este unul din elementele de frumusețe ale versurilor :

Cette obscu/re clarté//qui tombe/des étoiles

★

Que je meure/au combat// ou meure/de tristesse

★

Vous mourû/tes aux bords//ou vous fû/tes laissée

★

A travers/les rochers//la peur les/précipite

★

La nature/est en nous//plus diverse/et plus sage.

Cum însă nici un vers nu se declară numai față de el însuși, aici alexandrinul clasic, dacă îl privim izolat, nu este clar în întregime. El rezultă din supunerea limbajului atît la observanța corectitudinii ritmice cît și la aceea a strofei de două versuri și rimelor „plate" sau perechi. Alexandrinul clasic își mărturisește întreaga fire prozodică în asocierea a cel puțin două versuri. Un exemplu celebru este distihul tragediei *Phèdre* :

Ariane, ma soeur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.

Această întocmire formală : măsură silabică, ritm, strofă și rimă e pentru Grammont de valoarea axiomelor, condiționîndu-i toate susținerile ulterioare. Versurile

Et l'on sent bien/qu'on est emporté/vers l'azur

★

Le cheval galopait/toujours/à perdre haleine

★

.....tes beaux vers ingénus
Tantôt légers,/ tantôt boiteux,/ toujours pieds nus !

deşi dodecasilabice, deci alexandrini, sînt însă „versuri false" prin libertatea ritmică la care aspiră. Nemaifiind vorba de inatacabilii tetrametri, ci de nişte trimetri sau alexandrini cu structură ternară, astfel de versuri au exprimat cu ritmica lor nouă, revolta romanticilor. Îndeosebi, forţa rebelă a unui Hugo şi zburdălnicia lui Musset au reuşit să autorize noul tip de alexandrin, practicîndu-l cu aplicaţie şi strălucire, fără însă a-l fi inventat ; exista şi în secolul XVII. La Fontaine, mai liber la spirit decît marii săi înaintaşi, îl cultiva cu plăcere :

Ah ! si mon coeur/osoit encor/se renflammer !

★

Maudit château / maudit amour !/ maudit voyage !

Dar trimetrul, deşi cu totul întîmplător, poate fi găsit atît în Corneille cît şi în Racine. Şi acum, după Grammont, „cînd un poem în dodecasilabi conţine ici şi colo versuri ritmate altfel decît în tetrametri, se poate zice că e în *versuri libere*, din punctul de vedere al ritmului", urmează în chip firesc că romanticii sînt în felul lor verslibrişti, după cum aceeaşi denumire nu poate fi refuzată, cînd şi cînd, chiar cîte unui clasic. De altfel, ca să se vadă pînă unde merge voinţa clasicizantă a lui Grammont, să menţionăm consecinţele ce decurg pentru el din nerespectarea celorlalte reguli clasice : măsura, strofa şi rima. Acestea se îndeplinesc sau se eludează în comun ; poetul care dispune rimele altfel decît în strofa-„cuplet" modifică dispoziţia admisă a rimelor ; în sfîrşit, cine variază măsura silabică în acelaşi poem, face aceasta în vederea anumitor efecte, pe care menţinerea rimelor perechi şi a strofei impuse le-ar anula. În practica bunilor poeţi, aşadar, observările acestea asupra ultimelor trei obligaţii însemnează admiterea sau respingerea lor oarecum în bloc, cu excepţia posibilă a măsurii silabice, a cărei variaţie nu determină automat (ci numai pe cale de calcul artistic) altă dispunere a rimelor. Avînd de studiat abaterile corespunzătoare, în plin clasicism, se înţelege că analistul a trebuit să lumineze puternic mai ales cazul lui La Fontaine, care, cu metrica lui „veselă", sfidase bucuros codul restricţiunilor. Fabulele sînt, de aceea, mai tot timpul, un adevărat monument de delicte formale. Ele conţin nu numai strofe, rime, măsuri de o alcătuire neîngăduită, dar şi versuri de toate tipurile ritmice, de la monometru, pînă la hexa-, hepta-, şi chiar octometru. Sustragerile de la inflexibila prozodie devin astfel observabile în cumul... Un grup de versuri ca acestea din *Les animaux malades de la peste* :

Le Lion tient conseil et dit : „Mes chers amis,
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune,
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux !
Peut-être il obtiendra la guérison commune.
L'histoire nous apprend qu'en tels accidents
On fait de pareil dévouements.
Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
L'état de notre conscience.

Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons,
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avaient-ils fait? Nulle offense :
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.

arată măsuri de 3,8 și 12 silabe, rime perechi, îmbrățișate și întîmplătoare, inexistența unei strofe și ritmuri de la monometrul „Le berger" pînă la alexandrinul normal. Atît amestec metric ar fi meritat severitatea unui clasicizant. Grammont, lui La Fontaine, însă nu-i ia în nume de rău nici o abatere ; mai mult decît atît : i le justifică pe cele mai grave prin funcția expresivă ce îndeplinesc și îi ridică suma derogărilor formale la rangul de categorie a versificației. Fabulistul scrie în „versuri libere". Dar, în același fel de versuri, au compus și Racine în *Les Plaideurs* și Molière în *Amphytrion*, și Chénier în *Iambes* etc...., adică oricine a modificat în vreun fel oarecare fie chiar numai strofa tradițională de doi alexandrini rimați sau numai simetria numerică a două versuri. Iar cînd, alături de aceștia, sub același capitol : *Versuri libere*, se studiază variația metrului în Lamartine, Hugo, Musset, Gautier și Henri de Régnier, impresia cititorului este că nu mai știe ce însemnează cuvintele. Cititorul ajunge însă în cele din urmă să-și dea seama că se află în fața unui clasicizant *nec plus ultra*, care admite înfrîngerea normelor numai prin clasicul La Fontaine, scuză pe Racine și Molière, ale căror deviații metrice s-au produs mai ales în opere ce nu aparțin „genurilor nobile" și lasă a se înțelege, printr-o demonstrație cu totul stîngace a neîndemînării lui Henri de Régnier și printr-o confuzie evidentă, că metrica simbolistă nu a adus nici o idee neexperimentată mai întîi de clasici și apoi de romanticii clasicizanți. Dar aceasta, în ordinea noastră de interes, adăugîndu-se la alexandrinul romantic, ca expresie a libertății ritmice, întrebuințat însă mai întîi tot de clasici, echivalează cu afirmarea pentru a doua oară a originilor versului liber în secolul al XVII-lea.

6. Din scrupul de inventariere, vom menționa aici încă două origini posibile, semnalate cînd și cînd, dar neurmărite de nimeni mai stăruitor. E vorba de influența versului popular de o parte, iar de alta despre probabila influență anglo-germană. Lăsînd pe aceasta din urmă în seama unui alt capitol al lucrării noastre, notăm că influența metricii populare a fost observată mai întîi de Gustave Kahn, primul teoretician al versului liber. El declara, în numele tuturor confraților verslibriști : „Urmăm instinctul popular". Al doilea este Rémy de Gourmont, care, într-o simplă notă, emitea ipoteza că metrica secvenței medievale e posibil să-și fi organizat măsurile libere sub puterea metricii populare germane. În sfîrșit, al treilea din epocă este E. Vigié-Lecocq, care observa că simboliștii, pe lîngă versurile numai asonanțate, folosesc chiar cîte un vers nerimat, „în felul cîntecului popular". Dintre aceștia trei, e curios că Gourmont n-a adîncit raporturile dintre cele două metrici. În cadrul preocupărilor atît de bogate despre „estetica limbii franceze", el se oprise

şi asupra versului popular, remarcase neregularitatea strofelor, marele rol jucat de refren, măsurile inegale, asonanţele, hiatul neocolit, în sfîrşit licenţe de toate felurile ; dar nici după ce cunoaşte *Le Romancero français* de Georges Doucieux (1903), restabilire critică a producţiilor anonime, nu duce chestiunea mai departe, ediţia din 1913 a *Esteticii limbii franceze* rămînînd la nota : „Cîntecul popular şi ronda îndreptăţesc desigur versurile de 13,14,15 silabe şi chiar mai multe. Consemnez aici această apropiere (cu versul liber modern — *n.r.*), care mi-a scăpat la început[3].

7. Între cercetătorii ale căror contribuţii le-am expus pînă acum, există unele coincidenţe. Se poate astfel observa că între Rémy şi Gourmont şi Bliss Perry pe de o parte şi Ph. Aug. Becker pe de altă parte, ritmurile latine medievale stabilesc un acord secundar în privinţa originilor versului liber. Ultimul, mai înainte de a schiţa istoricul său, notează că versurile neregulate nu erau nici în Renaştere o „descoperire", deoarece se cunoştea din antichitate poezia corală grecească, organizată „numai din simţirea instinctivă a ritmului", după cum existase de asemenea în evul mediu „secvenţele liricei bisericeşti". În ceea ce priveşte verslibrismul lui La Fontaine, Maurice Grammont se acordă cu Becker, deosebirea fiind numai aceea că romanistul german deduce metrica fabulistului din infiltraţiile italiene în Renaşterea franceză. Cînd Grammont consideră versul romantic, adică alexandrinul cu structură ternară, ca vers liber sub aspect ritmic, el este de aceeaşi părere cu Rémy de Gourmont. Acesta a ţinut să afirme că asimilarea în totul a secvenţei medievale cu noua versificaţie ne-ar depărta de adevăr. El identifică versul liber mai curînd cu „versul romantic familiar", caracterizat prin jocul cezurei şi prin rejet. De aici a putut ieşi cu uşurinţă inovaţia modernilor : „Poetul, care se credea obligat la anumite reguli tipografice, s-a desfăcut de ele ca şi de rima poruncită ; în loc ca prin rimă să caute a da iluzia că perpetuează tradiţia alexandrinului, el nu mai tăia versul la comanda numărului doisprezece, ci numai cînd sensul cerea asta, în acord cu un ritm secret şi propriu a exprima o emoţie particulară". În sfîrşit, toţi cercetătorii de mai sus convin în mod expres asupra ideii că noutatea versului liber este mai mult decît nesigură.

Dar ceea ce interesează în mod deosebit sînt nu acordurile lor secundare ci concluziile la care ajung şi prin care se deosebesc în principal : Gourmont şi Perry întrevăd începuturile versului liber în evul mediu, Becker — în Renaştere, iar Grammont — în secolul al XVII-lea. Această divergenţă esenţială traduce de fapt dezacordul lor asupra definiţiei şi sferei de cuprindere istorică a versului liber. Dacă ne-am încrede în cuvinte mai mult decît se cuvine, am putea zice că, servindu-se şi unii şi alţii de termenul

[3] Există în adevăr un studiu : Robert de Souza, *La Poésie populaire et le lyrisme sentimental*, 1899, dar autorul a respins mai orice preocupări tehnice, propunîndu-şi să urmărească în simbolism numai trecerea motivelor populare.

„versuri libere", ei sînt preocupați de aceeași chestiune. Lucrurile capătă însă, în concret, altă înfățișare. Becker scrie despre istoria „versurilor libere" și, neajungînd să cunoască inovația simboliștilor, înțelege evoluția „versurilor neregulate", al căror declin și sfîrșit îl afirmă secolul al XIX-lea ; Gourmont, Grammont și Perry, cunoscînd sfărîmarea metricii tradiționale prin simbolism, ei înșiși înțeleg totuși prin „versuri libere", realități diferite : în timp ce primul și al treilea se referă la experiența formală a modernilor de la sfîrșitul secolului trecut, al doilea dintre ei, cuprinzînd-o și pe aceasta pentru a o respinge, implică în sfera aceleiași noțiuni „versurile neregulate" ale madrigaliștilor, „strofele libere" ale lui Molière, alexandrinul romantic și ritmurile fără lege prozodică ale lui Henri de Régnier. Un conținut atît de eterogen nu putea decît să dezorienteze și să facă imposibilă înțelegerea chiar între înșiși cercetătorii, așa zicînd, ai aceleiași chestiuni. Și totul devine cu atît mai curios cu cît Becker și Grammont, mai metodici decît ceilalți, se așază de la început sub protecția cîte unei definiții, ce pare a nu diferi esențial una de alta. Cel dintîi numește *versurile libere* „o creație metrică astrofică, formată din versuri ordonate după voie, de un număr inegal de silabe și cu dispunerea rimelor în libertate", distingînd de altă parte versurile numai „cu rime amestecate", dar isometrice, precum și „stanțele libere", adică strofele în care nu se ține seama nici de revenirea simetrică a măsurii silabice, nici de ordinea rimelor. E adevărat că al doilea admite să se înțeleagă prin aceleași „versuri libere" dodecasilabii fie „ritmați altfel decît în tetrametri", fie numai rimați prin încrucișare, îmbrățișare sau repetiție ; dar crede că „se rezervă în general numele de *poeme în versuri libere* acelora care leagă de folosirea eventuală a acestor două libertăți pe aceea a îmbinării versurilor de un număr inegal de silabe". Cum însă această grijă comună de metodă nu clarifică totuși termenii fundamentali ai discuției, se simte nevoia precizării lor.

8. Ce vom înțelege așadar, în cursul lucrării noastre, prin „versuri libere" ? Lăsînd definiția propriu-zisă să formeze obiectul unui alt capitol, îi fixăm deocamdată numai cuprinderea istorică, pe care de acum i-o vom atribui în mod constant. Numim „versuri neregulate" rîndurile metrice în care a excelat La Fontaine prin derogarea conștientă de la normele clasice ale ritmului, rimei, măsurii și strofei, care, cu excepția ultimei, există totuși în compunerile sale ; numim „versuri liberate" rezultatul reformei romantice care, modificînd tetrametrul clasic în trimetru, a schimbat o dată cu ritmul și tipul strofei și măsura versurilor, fără să părăsească simetria revenirii lor ; și, în sfîrșit, numim „versuri libere", rîndurile de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sînt aplicate numai *ad libitum*, începînd de la experiența formală a simboliștilor francezi. Acesta este punctul de vedere istoric admis de majoritatea cercetătorilor. Fără ca deocamdată să colorăm prea mult deosebirile ce ne despart de situarea lui La Fontaine, vom adopta același punct de vedere pînă ce materia însăși va impune modificarea lui.

APROPOS DES PROBLÈMES DE LA VERSIFICATION

RÉSUMÉ

Le vers libre est un processus métrique dont les phases n'ont pas encore été établies.

Son histoire, pour peu ample qu'elle soit, n'a pas encore été écrite. La versification moderne — cette réalité prosodique nouvelle à laquelle a abouti l'idée de liberté formelle des symbolistes français — a été pourtant étudiée, surtout dans le but d'en découvrir les « antécédents et les origines ».

Certains auteurs ont indiqué ses sources dans l'antiquité, soit hébraïque — la technique des psaumes — , soit grecque — le dithyrambe.

Il y en a d'autres qui songent à le faire dériver de la formule des hymnes composés en latin ecclésiastique médiéval.

Un romaniste allemand pense que ce que l'on appelle en France « vers libre » est une forme métrique, d'origine italienne, ayant au XVIe siècle « sa période d'incubation ».

Enfin il y a même une opinion suivant laquelle la nouvelle versification ne serait qu'une modification du mètre classique, que la poésie française a connue dès sa période classique et d'autant plus dans la période romantique.

On a en passant ajouté à toutes ces sources deux autres encore : l'influence des irrégularités de la poésie populaire et l'influence probable anglo-allemande. Le désaccord entre les chercheurs des origines de ce nouveau vers consiste dans la définition propre que chaque chercheur trouve bon à lui donner.

Ils disent « vers libre », mais chacun d'eux entend par là une notion différente : ou bien «vers irrégulier», comme on en trouve chez certains poètes français classiques, ou bien « vers libéré », c'est-à-dire la forme romantique du vers traditionnel.

Il est besoin donc, avant d'arriver à la définition proprement dite, de préciser surtout l'étendue historique du nouveau vers ; car les vers libres sont des lignes de poésie non-prosodique à tous points de vue, où toutes les normes s'appliquent « ad-libitum » seulement et qui représentent historiquement parlant les vers de l'expérience formelle des symbolistes français.

ОДИН ИЗ ВОПРОСОВ ВЕРСИФИКАЦИИ

РЕЗЮМЕ

Свободный стих — это метрическая организация, различные фазы развития которой еще не установлены; его история, пусть и не столь богатая, до сих пор не написана. Все же этот новый вид версификации, к которому привела, по сути, идея французских

символистов о свободе формы, изучался с целью установить его «предшественников и происхождение». Некоторые исследователи обнаружили его источники в древности — еврейской (техника псалмов) или греческой (дифирамбы); другие выводят его из средневековой церковной формы гимнов на латинском языке; по мнению одного немецкого романиста то, что называют во Франции «свободным стихом», является метрической формой XVI века, итальянского происхождения, которая переживала в этом веке «инкубационный период»; наконец, существует даже мнение, что новая версификация является всего навсего преобразованным классическим метром, известным французской поэзии в ее классический и особенно романтический период. К этим источникам прибавились еще два: влияние неправильностей метрической системы народной поэзии и возможное англо-германское влияние. Разногласия между исследователями происхождения нового стиха заключаются в определении, которое дает ему каждый из них. Все говорят «свободный стих», но подразумевают различные вещи: или «неправильный стих», встречающийся у некоторых французских поэтов-классиков, или «освобожденный стих», т.е. романтическую форму традиционного стиха.

Следовательно, прежде чем дойти до определения в собственном смысле этого слова, необходимо прежде всего рассмотрение нового стиха в историческом аспекте. «Свободный стих» не подчиняется метрической системе, ни одному размеру, и все нормы применимы к нему лишь «ad libitum»; исторически он возникает из поисков французских символистов в области формы.

PAUL ZARIFOPOL

DE

RODICA FLOREA

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

Contradictoriu, nu rareori paradoxal şi şocant în judecăţile critice şi opiniile estetice, trecînd, într-o alternanţă rapidă, de la tonul doct, profesoral, la polemica înverşunată, Paul Zarifopol a fost, şi rămîne şi astăzi pentru cine îl citeşte cu atenţie şi interes, o personalitate de prestigiu în cultura romînă dintre cele două războaie mondiale. Reconsiderarea acestei personalităţi comportă însă destule dificultăţi tocmai prin lipsa unei atitudini egale, liniare, consecvente. Paul Zarifopol era încredinţat că un intelectual fin trebuie, şi poate, să rămînă un apolitic, să privească de sus la vîltoarea luptelor de concepţii şi să dea verdicte lucide şi imparţiale. Olimpianismul său, în a cărui realitate el însuşi credea, era însă doar o poză instabilă. Chiar dacă, în mod deliberat, s-a ocupat în studiile şi articolele sale critice şi estetice, aproape în exclusivitate, de literatura străină (cu precădere de cea franceză), crezînd că astfel îşi va păstra nealterat spiritul obiectiv, criticul şi estetul romîn Paul Zarifopol n-a izbutit — de altfel nici n-ar fi fost firesc — să se rupă de ideile filozofice şi estetice care au dominat gîndirea critică din ţara noastră între 1920—1940. Numai că în această luptă de idei, Zarifopol n-a găsit totuşi mijlocul de orientare care să-l conducă pe calea cea mai fermă către estetica ştiinţifică, materialistă. E meritoriu faptul că într-o perioadă de marasm ideologic Zarifopol nu s-a numărat printre exponenţii fascismului şi că a ştiut să înţeleagă şi să se opună manevrelor de denigrare a unor mari scriitori romîni şi încercărilor de anulare a spiritului realist — înaintat — din literatura noastră. Mai puţin meritoriu şi greu de înţeles este faptul că numeroasele sale idei juste, pline de adevăr şi de bun simţ, nu l-au apropiat de estetica marxist-leninistă promovată în revistele din vremea aceea ale clasei muncitoare. Încercînd şi crezînd că a reuşit să rămînă pe o poziţie proprie şi obiectivă în domeniul criticii şi esteticii, Paul Zarifopol a oscilat, de fapt, între cele două poziţii ideologice, a urmat un drum sinuos, cu răsuciri, reveniri, oco-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 89—120, BUCUREŞTI, 1964

lişuri şi salturi bruşte şi a fost convins că e complex cînd nu era decît şovăielnic. Această convingere, izvorîtă dintr-o infatuare naivă, că-şi poate crea singur un sistem închegat de concepţii estetice, liber de orice influenţă exterioară, l-a îndepărtat de estetica progresistă. Faţă de teoria „artei cu tendinţă" preconizată de Gherea, Zarifopol s-a pronunţat negativ, adoptînd fie tonul glumeţ-ironic, fie izbucnirea iritată. De fapt, indignarea sa avea la bază un motiv real, căci nu rareori, la adăpostul etichetei „artă cu tendinţă" se dădeau interpretări vulgarizatoare care lăsau pe plan cu totul secundar aprecierea valorii artistice a unei opere literare. Felul în care, în acest caz, pornind de la o idee justă, Zarifopol ajunge să declare sentenţios că „arta nu poate fi tendenţioasă" [1], este caracteristic profilului său de critic şi estet, a cărui trăsătură dominantă este exagerarea în sensul setei de paradox, a spiritului de contradicţie. Înclinarea către exagerare îl determină pe criticul, atras de literatura modernă şi de spiritul modern în artă, să-i denigreze sau chiar să-i anuleze pe clasici; aceeaşi înclinare îl face, de pildă, să umfle disproporţionat meritele de romancier ale lui Ion Minulescu, după cum tot ea este izvorul judecăţilor sentenţioase, fără drept de replică, presărate din abundenţă în articolele sale.

Înainte de activitatea publicistică în ziarele din ţară, începută după primul război mondial, şi înainte de apariţia celor patru volume de studii şi articole critice şi estetice : *Despre stil*, *Note şi exemple* (Biblioteca Dimineaţa, 71 p.); *Artişti şi idei literare romîne* (1930, 95 p.); *Încercări de precizie literară* (Biblioteca Dimineaţa, 1931, 112 p.) şi *Pentru arta literară* (1934, 287 p.) se poate spune că Zarifopol şi-a exercitat spiritul critic nu atît în corespondenţa cu Caragiale cît în prietenia cu Caragiale. Între Caragiale şi Zarifopol a fost mult mai mult decît o prietenie închegată între doi compatrioţi care se întîlnesc în afara hotarelor ţării lor. Firesc că şi înrudirea naţională l-a făcut pe marele dramaturg ce se autoexpatriase în Berlin să se apropie de mai tînărul său vecin din Leipzig, de „Herr Doktor" cum îl numea Caragiale pe Zarifopol. Acesta, după ce studiase filologia şi filozofia în ţară — fiind elev al lui Philippide — se dusese la Halle să-şi ia doctoratul în filologia romanică şi să-şi completeze studiile de filozofie stăruind asupra esteticii. Pasionat de studiul universitar serios, Zarifopol rămăsese în continuare în Germania şi după ce terminase cu studenţia. Veniturile unei moşii pe care o avea în ţară — căci era descendent al unei familii de boiernaşi moldoveni — i-au îngăduit să se stabilească împreună cu familia în Leipzig şi să cutreiere, în continuare, bibliotecile, făcînd cercetări, culegînd informaţii şi redactînd studii de estetică şi de literatură franceză contemporană, dintre care unele au apărut în presa literară germană. De altfel, atît studiul despre *Anatole France* la care lucra în toamna lui 1912, ca şi cel despre *Maupassant*, apărut în 1911 în revista „Süddeutsche Monatshefte", ca şi eseurile despre *Arta literară* şi despre *Molière* au fost redactate iniţial în limba germană şi apoi traduse în romîneşte. În Leipzig devenise un fel de „magister" în casa căruia (locuia în Kaiserinaugustestrasse) se întîlnea o adevărată asociaţie de tineri li-

[1] *Răspunsul d-lui P. Zarifopol la întrebările „Adevărului literar"*, „Adevărul literar şi artistic" din 11 IV 1926.

terați și muzicanți romîni veniți la studii. În acest fel l-a cunoscut îndeaproape pe Panait Cerna, venit să studieze filologia la facultatea de renume mondial din Leipzig, iar casa sa a fost frecventată deopotrivă de Florica Muzicescu și Mihail Jora.

Numai naționalitatea comună n-ar fi apropiat sufletește doi oameni atît de diferiți prin pregătirea lor intelectuală : pe autodidactul Caragiale de eruditul Zarifopol. Acest „gol" între o cultură aparent improvizată și o cultură profundă și temeinică l-a umplut înrudirea spirituală și temperamentală. Prietenii s-au completat și s-au susținut reciproc. Spiritul însetat de cultură al lui Caragiale a găsit în Zarifopol un izvor nesecat de cunoștințe, de lecturi vaste, de bun gust și rafinament artistic, după cum aparent recele și distantul Zarifopol a deprins de la marele său prieten avîntul frondist, gustul pentru polemică, arta sincerității, lăsînd frîu liber adevărurilor oricît de mușcătoare. Zarifopol a fost „cultura lui Caragiale", omul ale cărui înclinații asemănătoare pentru literatură și muzică se sprijineau pe cunoștințe serioase și vaste, oferind astfel și preferințelor înnăscute ale lui Caragiale o temelie solidă. Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol — dintre anii 1905—1912 [2], pune în lumină afinitățile adînci dintre cei doi prieteni, după cum ne dezvăluie o latură mai puțin cunoscută a profilului lor moral. Alături de elanul bătăios, de maliție, de exigența exprimată tăios, neocolind bruscheța, se relevă, disimulată pentru exterior și lăsată liberă doar în acest climat al unei comuniuni sufletești desăvîrșite, o adîncă sensibilitate, vulnerabilă la grosolănia și opacitatea mediului burghez.

Remarcînd că-n literatura romînă n-au mai existat „două spirite mai dezgustate în scrisul lor, de lirism și patetic", decît Caragiale și Paul Zarifopol, Camil Petrescu știuse să întrevadă în această atitudine „o reacție a unei suferințe permanente" [3], suferința sensibilității jignite. Corespondența amintită încheagă un portret complex și doar în aparență contradictoriu al lui Paul Zarifopol, totodată zeflemist sarcastic și pudic în expresie, respingînd literatura lacrimogen-sentimentală dar îndrăgostit de armonie și tulburat de nostalgii muzicale, spirit critic negativist și prețuitorul adevăratei gingășii. De fapt, e limpede că cele două atitudini nu se exclud, intransigența nemiloasă, ura pentru tot ceea ce e minciună, fals și lipsă de pudoare fiind doar un revers al dragostei de frumos. Ca și Caragiale, Zarifopol a denunțat falsul și impostura în domeniul literar, necruțîndu-i nici pe consacrații idoli. Înainte de a semna public aceste acte de denunț, în studiile, articolele și foiletoanele sale jurnalistice, Zarifopol era un căutător de asemenea vinovății pentru a i le împărtăși prietenului său Caragiale. Corespondența dintre ei abundă în citate care mărturisesc o stăruitoare atenție în lectură, un rar simț al limbii și o exigență cu neputință de înșelat. Cei doi prieteni se amuză reciproc cu schimbul de „descoperiri", comentate sau nu, dovezi de improprietate a termenilor folosiți,

---

[2] Publicată parțial și comentată de Șerban Cioculescu în R.F., nr. 3/1935, p. 627—657, nr. 4/1935, p. 144—178 ; nr. 5/1935, p. 407—421, și publicată integral, tot de Cioculescu, în vol. 7, Ediția Caragiale, *Opere*, 1930—1939.

[3] Camil Petrescu, *Paul Zarifopol și spiritul critic*, R.F., nr. 5/1935, p. 243—245.

perle de ignoranță și prost gust. Amuzamentul e totuși numai o față a dezgustului și afirmația unuia dintre contemporanii săi, că pe Zarifopol „îl bucură la *culme* prostia contemporană, precum îl *încîntă* jocul deșertăciunilor romînești"[4] apare cel puțin curioasă dacă nu profund eronată. Simțul comicului similar la Caragiale și Zarifopol se îmbină cu repulsii comune și, în ultimă instanță, cu amărăciuni comune.

Între Caragiale și Zarifopol avea loc un continuu schimb de cărți străine și romînești, asupra cărora își împărtășeau impresiile, precum și trimiteri de ziare și reviste, acestea fiind, mai ales, terenul prielnic vînării erorilor stilistice și gramaticale. Nu rareori Caragiale îi trimitea lui Zarifopol cărți poștale pe care lipea tăieturi semnificative din jurnale și nu o dată asemenea sesizări s-au imprimat adînc în memoria lui Zarifopol și au fost scoase la iveală mai tîrziu, în opera sa critică. Pentru versul „nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei", tăiat dintr-un ziar de către Caragiale și trimis fără comentarii, Zarifopol nu l-a iertat nicicînd pe Vlahuță, ajungînd la o aversiune estetică latentă, consemnată într-unul din studiile sale critice. De la Caragiale care-l pastișase pe Bolintineanu, imitîndu-i ritmul mecanic și-și bătuse joc de romanul *Elena* — „acest capo-d'operă politico-filozofic !", — care ironiza poezia cu tendințe culturale a lui Alecsandri, de asemenea pastișîndu-l, care nu se declarase încîntat de piesele istorice ale lui Delavrancea și care-și amenința prietenul că-i va da „cu d'asila" să citească ceva „fenomenal", din „Părintele literaturii romîne, Heliade", Zarifopol învață să-și spună părerile răspicat, nesperiindu-se de blazonul aurit al venerabilității și al clasicității, deși această atitudine a frizat prea ades paradoxul. Sarcasmul izvorît din acuitatea critică îl caracterizează deopotrivă pe Zarifopol care, de altfel, în scrisorile sale către Caragiale, dezvăluie trăsături de caracter comune acestuia. Zarifopol e la rîndul său spontan, vorbăreț, sentimental, glumeț sau batjocoritor. Se întrece cu Caragiale în depistarea „mărgăritarelor", dar în timp ce „maestrul" său în asemenea meșteșug se limita la investigarea prostiei „daco-romane", Zarifopol își extinde căutarea și la alte literaturi. Astfel se grăbește să-l încunoștiințeze pe Caragiale de o asemenea descoperire în poezia franceză : „Dă-mi voie să-ți comunic două vlahutizsme gallo-romane, peste care dădui zilele acestea : 1) Quand la borne est franchie, il n'est plus de limites" — Fr. Ponsard — și 2) „La richesse d'un pays dépend de la prospérité générale" — Prince Louis Napoleon" [5]. În altă parte se ridică de la un amănunt banal la semnificații subtile : „« eu sînt particularist și inima-mi rămîne tot la Opinia : Suzanne Desprès în teribilul rol Electra. » Așa e la noi la Iași, vezi d-ta : în cel mai obscur reporter, se ascunde un literat. Cine nu e de la Iași, trece peste lucruri fără a le lua în seamă, nu simte profund aceste delicatissime detalii, cari, ca niște gingașe viorele să ascund în vegetația neutră a textelor de gazete... Aud ? ! ? Hoch Daco-Romania ! Dreimal Hoch Municipium Iassiorum ! ! !" [6]. Este evidentă încercarea, și reușita

[4] Ion Sîn-Georgiu, *Herr Doktor*, R.F., nr. 5/1935, p. 422—431.
[5] C.p., 28 februarie 1909.
[6] C.p., 4 mai 1909.

acestei încercări, a lui Zarifopol de a-l imita pe Caragiale în limbajul său umoristic. Mimînd stăruitor, Zarifopol se amuză în aceiași termeni pe seama unui oarecare V. Cocuz care scrisese „un importantissim studiu asupra originei Iașilor", spicuiește perle din scrierile unui pedagog ieșan, se preface că-l mustră pe Caragiale, în legătură cu o scrisoare a lui A. D. Xenopol — „uite, ăsta ie cusurul matale : n-ai entuziasm — de mult ți-au spus-o aceasta criticii nacionali și democraci..." [7]. Îl urmează pe Caragiale și în predilecția pentru imitarea particularităților fonetice ale graiurilor — „aracan' di mini, coani, de-ai ști mata ci colbaraie șî ci vîntaraie o fost pî-aici păn-acu ș'amu o plouat șî s-o făcut o glodaraie di mergi roata păn'în butuc !" (Cîrligi — septembrie 1910). De altfel limbajul încărcat de cuvinte regionale sau bătrînești folosit de școala poporanistă e un motiv de amuzament sarcastic.

Încă din aceste schimburi de păreri și de observații lucide, Zarifopol își dezvăluie aptitudinile critice. El nu se mărginește la amuzament ci meditează și-și explică reacția în fața erorilor de gust și inteligență artistică. Din timpul prieteniei cu Caragiale — observa Ș. Cioculescu — i s-a imprimat lui Zarifopol „impulsul inițial critic, voluptatea nobilă a spiritului de a distruge din față ceea ce nu e viabil" [8]. Această vocație critică a fost intuită și apreciată cum se cuvine în primul rînd de Caragiale, al cărui permanent confident literar era. Caragiale îi comunica toate proiectele, îi trimitea la lectură tot ce scria, îi aștepta observațiile și ținea seama de ele. În scrisorile lui Caragiale se deslușește limpede respectul acestuia atît față de cultura lui Zarifopol cît și față de spiritul său critic în justețea căruia credea neclintit. Sfatul lui Zarifopol e cerut și în vederea alcătuirii unor volume. Astfel pentru volumul de *Schițe nouă* din 1909, Caragiale îi trimite lui Zarifopol nu numai forma definitivă a lui *Kir Ianulea* („*Kir Ianulea*-i isprăvit : acu, nu-mi mai remîne decît să-l dichisesc, să-l piepten și să-i dau lustru, ca să-l pot prezenta în fața lumii. Chiar astăzi îl iau la frecuș, și sper că peste o săptămînă să-i dau drumul, firește, *mai întîi are să vie la Dv.*, să vă salute, la Dv. care-l cunoașteți de cînd era mititel și nețesălat. Pînă atunci vă rog să citiți pe aci alăturatul *Le Démon marié* ca să puteți compara pe *Kir Ianulea* cu originalul" [9]), dar și alte scrieri pentru a afla dacă pot fi sau nu incluse în volum : „*Ți-am* făcut și cîteva « poeme în proză » de gen strict național-poporanist, ca fond ; ca formă, de școală maeterlinckă. Pe urmă, *ți-am mai făcut* două băsmușoare, care vor putea, cred (*să văd ce zici și d-ta*) trece în volum cu celelalte" (nedatată). Aprecierea lui Caragiale părăsește uneori tonul glumeț-amical, fiind exprimată în fraze serios-elogioase : „Luminoasa d-tale metodă critică, pe lîngă adînca pricepere și covîrșitoarea putere de analiză —calități datorite unei înalte educațiuni intelectuale — mai denunță și acele, și mai rare calități ce nu se pot căpăta, ci se posedă — calități ale spiritului de elită și ale

[7] C.p., 11 noiembrie 1909.

[8] Ș. Cioculescu, *Corespondența dintre I. L. Caragiale și P. Zarifopol*, R.F., nr. 5/1935, p. 407—421.

[9] C.p., 21 ianuarie 1909.

talentului : dragostea caldă de artă şi entuziasmul de frumos, fără posibilă amăgire şi pornirea lor. De aceea, recitind adesea rîndurile d-tale, am, fără teamă de vanitate, momente de orgoliu. Cînd am cîştigat sufrajele unui *eminent critic*, atît de frumos şi de solemn exprimate, încetez a mai mă-ndoi de mica însemnătate a trudei mele. Astfel, felicitîndu-mă c-am putut cîştiga amiciţia şi stima unui bărbat ca d-ta, îţi mulţumesc cordial că (lucru de care nu prea am fost răsfăţat în cariera mea) nu esitezi a mi le manifesta cu atîta prietenească generozitate" [10]. Am insistat asupra acestor aprecieri pentru a demonstra, pe de o parte, puterea de pătrundere a lui Caragiale şi pe de alta, faptul că Zarifopol era un adevărat critic dublat de un intelectual fin, cu mulţi ani înainte ca acest talent remarcabil să se manifeste public.

Admiraţia între cei doi prieteni avea, de asemeni, un caracter reciproc. Ediţia critică în 7 volume a operei lui Caragiale — iniţiată şi realizată în cea mai mare parte de către Zarifopol (a editat primele 3 volume în ultimii ani de viaţă. Ediţia a fost continuată şi încheiată de Ş. Cioculescu) — e o dovadă materială a cultului său pentru marele scriitor. Sub raportul restabilirii textului caragialian, cele trei volume nu sînt o biruinţă ştiinţifică. Zarifopol nu era un editor. Concepţia acestei ediţii merită însă a fi luată în seamă. „Introducerile" celor trei volume, adevărate şi serioase analize literare, dau la iveală intenţia editorului de a întreprinde o publicare exhaustivă a operei lui Caragiale, implicit a notelor, variantelor şi corespondenţei. Zarifopol nu ezita să-şi motiveze această iniţiativă, mărturisindu-şi încă o dată preţuirea pentru geniul lui Caragiale, preţuire izvorîtă şi unită cu un patriotism veritabil : „Scrisul întreg al unui scriitor ca acesta — afirma Zarifopol — este un dar deplin dat naţiunii sale, eventual şi altor lumi cititoare. Este al nostru tot ; şi nu-l putem stăpîni altfel decît cu cel mai strict respect către întregimea lui. Numai nesocotinţa sau nepriceperea s-ar putea încumeta să aleagă ce trebuie să rămînă limbii şi literaturii romîne şi ce nu, din o moştenire ca a lui Caragiale". Şi înainte de publicarea acestei ediţii, Zarifopol dăduse glas, în repetate rînduri, opiniilor sale critice în legătură cu opera lui Caragiale. Chiar cînd se mărgineşte la rolul de traducător, ca în cazul primei părţi din pamfletul *1907. Din primăvară pînă-n toamnă*, care apare în ziarul vienez „Die Zeit" [11]. sub titlul „Rumänien wie es ist, von einem rumänischen Patrioten !" Zarifopol găseşte prilejul să-şi spună părerea măcar într-o notă redacţională : „Ideile de faţă se datoresc peniţei unuia dintre cei mai proeminenţi publicişti romîni. Ele dau o icoană nefalsificată a stărilor din Romînia, care sînt vinovate de înfricoşătoarea mişcare ţărănească. Dacă autorul, în critica sa, loveşte cîteodată dincolo de ţintă, durerea este aceea care pune vorbele aspre în gura patriotului".

Aprecierea personalităţii artistice a autorului se îmbină cu aprecierea ideilor politice şi sociale ale acestuia, idei care apar a fi şi ale lui Zarifopol, deşi e cunoscută strădania sa de a convinge pe toată lumea şi

[10] C.p., 1 iulie 1906.
[11] nr. 1624, Mittwoch, din 3 April 1907, 6 Jahr.

în primul rînd pe sine că e un tip total nepolitic. De fapt, proclamîndu-şi „apolitismul", Zarifopol nu se singulariza în epocă, ci dimpotrivă, reacţiona similar cu intelectualitatea contemporană lui. Ideea de „nepolitic" circula stăruitor fiind, în realitate, o reacţie de apărare a oamenilor cinstiţi dar dezorientaţi, împotriva politicianismului ieftin, compromis al vremii. Cu toate acestea, Zarifopol era la curent cu evenimentele din ţară şi din străinătate şi îl informa, conştiincios şi pe Caragiale. O notă redacţională nu permitea extinderea la judecăţi de valoare. Cînd face însă critică propriu-zisă, Zarifopol devine acelaşi intelectual studios format la Universitatea din Leipzig. Deşi cele mai multe articole şi studii ale sale se îndepărtează de formula monografică, adoptînd-o pe cea eseistică, Zarifopol se străduieşte să lucreze ştiinţific. Minuţia lui e, pe alocuri, chiar pedantă. Aprecierile le face fără a se pripi, după ce are toate elementele necesare, după ce studiază tot ce se poate studia în legătură cu subiectul sau opera literară propusă : limbaj, stil, ritmică etc. Un amănunt caracteristic pentru această meticulozitate, care ar putea fi, de fapt, şi simţ al răspunderii : cînd Caragiale îi trimisese povestirea lui Machiavel despre Belfagor, în text francez, text de care se folosise scriitorul, Zarifopol nu se mulţumeşte cu atît şi cunoscînd că francezii prea adesea adaptează literatura străină în loc de-a o traduce, aşteaptă să-şi procure textul italienesc, înainte de a-şi spune părerea. Cultul său pentru Caragiale, cult unanim recunoscut, în care un critic contemporan cu Zarifopol vedea „unul dintre cele mai autentice titluri de merit ale acestui dificil estet care nu s-a sfiit totuşi să scoată în evidenţă o valoare naţională pe care a înţeles-o cu o integrală simpatie intelectuală" [12], a lăsat totuşi loc şi unor observaţii critice îndreptăţite. Zarifopol face dovada unei profunde înţelegeri artistice şi poartă dispute — pe cît de înflăcărate pe atît de sprijinite de dovezi literare incontestabile — cu toţi denigratorii operei caragialiene care-o acuzau de imoralitate. Polemica e atît de înverşunată încît îi vizează pe toţi cei care, chiar dacă nu se complac în calomnii, îşi permit rezerve şi critici. În *Introducerea* la vol. I din ediţia Caragiale, va polemiza indignat cu Gh. Panu care afirmase că « de aproape 20 de ani, Caragiale n-a mai scris altceva decît oarecare siluete şi tipuri pentru „Universul" », şi cu Negruzzi ale cărui păreri pripite despre pretinsa inferioritate artistică a *Momentelor* i se păreau intolerabile. « Dl. Negruzzi — explică ironic Zarifopol — judeca, cred eu, mai ales din părerea de rău pentru depărtarea lui Caragiale de „Convorbiri" ; iar Panu a fost, între oamenii noştri cunoscuţi cel mai impresionant exemplu de nepricepere literară ». Astfel ajunge să-i combată şi pe Garabet Ibrăileanu sau pe Gherea, care erau, în fapt, admiratori ai lui Caragiale. Studiul său, *Publicul şi arta lui Caragiale* [13], e o mărturie a seriozităţii în critică a lui Zarifopol, dar totodată şi a alunecării sale pe panta exagerărilor. Anticosmopolitismul său cultural — una dintre atitudinile sale cele mai merituoase într-o vreme cînd se întîmpla adesea ca valori naţionale incontestabile

[12] Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*, Ed. Vremea, 1928—1938, p. 97.

[13] Publicat pentru prima oară în 1922 în V.R. din iunie, p. 392—407 şi inclus apoi în volumul *Artişti şi idei literare romîne*, p. 7—39.

să fie depreciate sau anulate — e și în acest studiu temelia sublinierii artei lui Caragiale, și a invectivării celor care participă, formal, în vorbe, la încurajarea literaturii noastre, în fapt mărginindu-se la lectura lui Henri de Régnier, Samain, Verhaeren, Rachilde, vrînd să arate că au evoluat gustînd *expresionismul*. „În așa situație — notează amar-ironic Zarifopol — Caragiale s-a învechit grozav, disproporționat față de timpul în care a trăit și a scris". Combătînd de asemenea atitudinea celor care depreciază comicul, socotind stilul comic radical inferior celui tragic și epic, Zarifopol ajunge la o confuzie regretabilă. Susținînd valoarea și importanța comicului, el insistă asupra comicului gratuit. Acuzația pe care i-o aduce lui Gherea că n-a înțeles nimic din Caragiale atunci cînd i-a cerut să rîdă dar să se și indigneze, și afirmația că această pretenție duce la anularea comicului ca atare, dovedește că, de fapt, Zarifopol era cel care nu înțelesese că o operă comică poate și chiar trebuie să fie în anumite cazuri o formă de exprimare a indignării față de o anumită stare de lucruri. Numai că și de data aceasta, Zarifopol face afirmații de dragul polemicii cu cei care își permiteau să formuleze obiecții față de opera lui Caragiale. În legătură cu sensul și funcția comicului, poziția lui Zarifopol e instabilă, oscilantă. După ce susține seninătatea rîsului caragialesc, descifrînd în text dominația „rîsului voios, orientat spre bufon" și remarcînd că „satira propriu-zisă e rară", iritat de reacția unei părți a publicului care numea arta lui Caragiale „învechită", Zarifopol își dezice propriile-i păreri, în explicația pe care o dă acestei atitudini : „ea probează, cred, numai că *fondul* și *direcția* satirei sale irită foarte rău, e deci încă foarte vie" (*Introducere*, vol. I, ediția Caragiale). E o recunoaștere limpede, nu știm dacă voluntară sau nu, a sensului adînc satiric și critic al operei lui Caragiale. După cum se va vedea, în toate scrierile sale critice și estetice Zarifopol respinge arta cu tendință așa cum o face și în acest studiu al său despre Caragiale, analizat mai sus, permițîndu-și ironii fără sens pe seama operelor lui Romain Rolland și Henri Barbusse, socotindu-le nule din punct de vedere artistic, atîta vreme cît servesc direct un material de idei, ceea ce pentru critic este sinonim cu neprelucrarea lui artistică. Romanele pedagogice și strident umanitare stîrnindu-i repulsie, Zarifopol extinde această repulsie asupra oricăror scrieri cu mesaj, — cu idei pe care autorul vrea să le transmită.

E de remarcat — după cum am mai amintit — spiritul critic al lui Zarifopol, treaz chiar și atunci cînd e vorba de Caragiale. Animat de entuziasm artistic, Zarifopol ajunge să respingă orice observații venite din afară, dar rămîne cinstit cu sine, netăcînd propriile sale rezerve. Astfel, în ceea ce privește tehnica teatrală veche, tradițională, folosită de Caragiale, Zarifopol socotește că ea se potrivește doar materialului comic, în „Năpasta" avînd un efect contrar. „Cred că nicăieri în opera lui, convenția răsuflată n-a anulat în așa măsură talentul artistului, ca în această de tot regretabilă melodramă". De altfel socotește că aceleași proceduri uzate au diminuat valoarea artistică a unor nuvele ca *Păcat* și *O făclie de Paști*. După cum se vede, nici chiar atunci cînd e vorba de Caragiale, Zarifopol nu face compromisuri cu sine și-și păstrează tonul propriu în critică, exprimîndu-și părerile fără menajamente și fără veș-

minte onctuoase menite să îndulcească asprimea observației. De altfel stilul critic al lui Zarifopol n-a ocolit niciodată violența atunci cînd scriitorul a socotit-o necesară. A detestat ocolișurile și camuflarea adevărurilor tăioase în dantelărie de vorbe perfide. El a preferat în locul întorsăturilor de frază blînd-derutante expresia directă. „Ceea ce în conștiința banală figurează simplist ca «injurie» — spunea Zarifopol — se poate înfățișa spiritului capabil a distinge, ca un mijloc de a caracteriza și a descrie, pentru care nu există surogate"[14]. În sprijinul acestei afirmații asupra unui procedeu critic, Zarifopol invocă asprimea verbală din opiniile literare ale lui Proust — referitoare la Taine, Renan, Sainte-Beuve — „Înțeleg vorba « injurioasă » a lui Proust — declara Zarifopol — și o judec de superioară utilitate". Cam în același timp, apărîndu-l pe Gherea împotriva naționaliștilor, angajat în lupta politică, Ilarie Chendi avea aceleași idei cu ale „neangajatului", „neutrului" Zarifopol. „Violența de stil — spunea Ilarie Chendi[15] făcînd teoria stilului sincer, nepomădat — cîtă vreme e pusă în serviciul unei bune cauze, este o necesitate". Violența de stil a lui Zarifopol nu era pusă în slujba unor idei politice dar slujea și ea buna cauză a adevăratei literaturi. De altfel niciodată Zarifopol nu se mărginește la afirmații gratuite, ci caută temeiuri și argumentări chiar și pentru erori. „Frumusețea — spunea el — e un bine prea intens și prea curat; în apărarea acestui bine, orice asprime e dreaptă. Asprimile artiștilor, în care banalii nu văd decît capriciu și oarbe porniri, sînt expresia unei adînci înțelegeri, care e a lor proprie și care se revoltă de nepriceperea sau frivolitatea banalilor. (...) Și chiar în domeniul din ce în ce mai modest al criticii zilnice de artă, să tindem la precizie, să avem totdeauna în minte desenul curat al cuprinsului artei"... [16]. Îndemnul său e totodată un autoîndemn îndeobște respectat. Analiza pe care o face artei lui Caragiale nu se rezumă la elogii, generalități sau discuții de principii, ci cuprinde și observația minuțioasă, pe text. Analizînd limba literară a lui Caragiale, Zarifopol își exprimă fără reticențe observațiile negative, arătînd influența dăunătoare a jargonului jurnalistic al vremii. Cînd Caragiale nu ironizează cu luciditate acest jargon și se lasă influențat, luîndu-l — poate fără să-și dea seama — în serios, efectul este antiartistic. E cazul — după Zarifopol — al nuvelei *Păcat* unde „neologismul gazetăresc și avocățesc face tot felul de pete dizgrațioase și absurde în povestire". Intervențiile neologistice ale povestitorului îi apar în mod justificat lui Zarifopol — cînd nu au, dar chiar și cînd au, intenție interpretativă — ca o „grotescă parodie pe fondul serios și rural al povestirii". Adept al stilului curat, artistic, pe Zarifopol îl supără amestecurile, așa cum îl supără subiectivitatea verbală în unele fragmente din *Kir Ianulea* sau din *Poveste*, povestiri de pronunțată culoare arhaică, deși, în acest caz, criticul nu sesiza intenția valabilă a lui Caragiale de a autohtoniza niște motive folclorice străvechi și de a le trata realist, limbajul fiind un mijloc de tipizare. Spirit modern, Zarifopol

[14] *Încercări de precizie literară, Prefața.*
[15] Ilarie Chendi, *Schițe de critică literară.*
[16] *Ibidem.*

nu e de acord nici cu predilecția exclusivă a lui Caragiale pentru procedeele consacrate: „Apucătura generală de a însemna prea gros intențiile și concluziile, de a construi uneori prea logic și a da tablourilor o geometrie prea vizibilă — toate acestea îmi apar să fie roade ale aceleiași îndărătnice plecări către o veche estetică naiv didactică". Imparțialitatea critică se menține însă numai atîta timp cît este vorba de exprimarea propriilor păreri. Ea face loc unei pledoarii pasionate atunci cînd și alți critici dau glas unor rezerve. În aceste polemici înfocate, obiectivitatea are de suferit. Zarifopol îi ia apărarea lui Caragiale cu înverșunare sarcastică, permițîndu-și chiar denaturări, trecînd sub tăcere obiecțiile critice îndreptățite și exagerîndu-le pe cele ce i se par șubrede. Ajunge astfel să se îmbete de propria-i mînie și să insiste în conflicte false, nefundamentate, fără o bază reală. Îi combate bătăios pe Gherea și Ibrăileanu, numindu-i „interpreți sociologi", respinge, fără a le discuta, pretențiile lui Gherea care îi cerea lui Caragiale să aibă „idealul trebuincios" iar pe Ibrăileanu îl tratează cu ironii neîndreptățite: „din toată producția lui Caragiale, Ibrăileanu scoate cu hotărîre informația că scriitorul trebuie să fi fost un om foarte rău, nesimțitor chiar la drăgălășeniile neastîmpărate ale celor mai inocenți copii și că prigonea chiar căței cînd îi bănuia că nu țin, prin educație și din tot sufletul, la partidul conservator". Zarifopol are dreptate cînd, dezgustat de „sentimantalismul gros", ce „umflă literatura care se fabrica în jurul lui Caragiale", — aplaudă parodiile acestuia, dar creează false probleme acuzîndu-l pe un Ibrăileanu de preferințe pentru genul minor-sentimental. Cu toate aceste exagerări și acuzații nedrepte, Ibrăileanu își manifestă admirația și prețuirea pentru Zarifopol chiar în articolul de răspuns la incriminările ce i s-au adus [17]. Caracterizarea lui Zarifopol de către Ibrăileanu îi face cinste acestuia, fără a fi formală, după cum îi face cinste și autorului ei, dovedindu-i spiritul pătrunzător și imparțial. „În d. Zarifopol — spunea Ibrăileanu — s-au întîlnit trei personagii, care de obicei se evită : un erudit, un gînditor, și un artist. Eruditul stă în umbră și pune cu discreție o știință de primul ordin la îndemîna gînditorului, căruia artistul îi împrumută « straiul de purpură și de aur ». Iar acest artist este foarte sensibil la tot ce e, sau i se pare un atac la majestatea Artei. Procesul ce mi-l face, e unul de lèse-majestate. Asupra utilității și chiar nevoii urgente a unei astfel de sensibilități în critica noastră literară, credem că nu mai e nevoie să stăruim". De fapt, e necesar să remarcăm că polemica dintre Ibrăileanu și Zarifopol nu era colorată, ca în cazul disputei Ibrăileanu-Lovinescu, de un dispreț reciproc, ci de o simpatie și o prețuire reciprocă. Zarifopol urmărea cu interes tot ce scria Ibrăileanu, de aceea nu va întîrzia să ia atitudine față de aprecierile pozitive ale acestuia pentru opera lui Caragiale. Atunci cînd valoarea artistică a *Momentelor* nu se impusese încă în lumea literară, încît Vlahuță se mira că „oamenii nu iau seama la bogăția de figuri și întîmplări cîtă e numai în *Momente*", Zarifopol apreciază clarviziunea și gustul estetic al lui Ibrăileanu, care „într-o notiță sobră, plină", el „singur" „a luminat cum se cuvine acest

[17] G. Ibrăileanu, *Răspuns d-lui Zarifopol*, V.R., iunie 1922.

adevăr esențial despre Caragiale". Zarifopol are încredere în posibilitatea și seriozitatea științifică a lui Ibrăileanu. „Dl. Ibrăileanu — va afirma el altădată (*Introducere*, vol. 2 — ediția Caragiale, 1931) — a aprofundat din punct de vedere psihologic și social, capitolul numelor proprii la Caragiale. Studiul său nu are nevoie nici de îndreptare, nici de completare".

Zarifopol e într-adevăr, așa cum îl percepuse și Ibrăileanu, un mare iubitor și un foarte fin cunoscător al artei adevărate. Multe articole și studii l-au consacrat ca pe unul dintre esteții cu gustul cel mai sigur, educat de o cultură mereu împrospătată, precum și de capacitatea de a discerne valoarea de impostură. Totuși opera sa critică și estetică rămîne inegală, un domeniu întortochiat în care potecile drepte se înfundă pe neașteptate în hățișuri. Concepțiile cele mai înaintate despre artă, care surprind și astăzi prin ecoul lor actual, stau în cea mai directă vecinătate cu atitudinile estetice reprezentative pentru poziții înapoiate din vremea sa. Scrierilor sale le este caracteristică această permanentă pendulare între retrograd și avansat, între trecut și viitor. Germenii concepțiilor retrograde, precum și ai celor realist-științifice, sînt vizibili încă din corespondența cu Caragiale și pot fi urmăriți de-a lungul întregii sale activități publicistice, în dezvoltarea sau atenuarea lor alternativă. Este deosebit de elocvent faptul că foarte puține articole din cele multe pe care le-a scris pot fi astăzi adunate într-o culegere care să reprezinte gîndirea înaintată a lui Zarifopol. Și nu pentru că aceste dovezi de gîndire înaintată n-ar exista din belșug. Ci, pentru că ele se întîlnesc în același articol frază lîngă frază, cu alte idei și concepții izbitoare prin eroarea lor. O alternanță uimitoare de clarviziune și opacitate, de justețe și eroare, un amestec ciudat de pondere și teribilism, de spirit constructiv și nihilism, o permanentă contradicție și inegalitate sînt trăsăturile dominante ale acestei personalități estetice.

Întors și stabilit în țară după primul război mondial, Zarifopol își manifestă public aptitudinile de critic literar, precum și pasiunea pentru ziaristică. Primele articole îi apar în „Cronica" de sub direcția lui Tudor Arghezi, în anii 1915 — 1916, în perioada de neutralitate. Începînd din 1924 e un colaborator consecvent al „Adevărului literar și artistic", apoi și al ziarului „Adevărul". Colaborează de asemeni la „Viața românească" — dar sporadic, precum și la publicația progresistă „Cuvîntul liber", alături de M. Ralea, Camil Petrescu, Perpessicius etc. Din cînd în cînd publică în „Convorbiri literare". Multe din articolele și foiletoanele publicate în presă vor fi selecționate de autor și cuprinse în sumarul celor cîteva volume ale sale. Abia cu puțin timp înainte de a muri i se încredințează conducerea „Revistei Fundațiilor", înființată în 1934.

Scrierile sale, pline de personalitate, sînt — după cum am arătat — un amalgam ciudat și interesant de idei juste și paradoxuri, unele sporadice, întîmplătoare, altele susținute de-a lungul întregii sale activități publicistice, cu încăpățînarea celui dispus să contrarieze păreri con-

sacrate. După cum îl caracteriza cu justeţe un critic contemporan lui [18], Zarifopol a fost cu precădere „un estet care se conducea după gustul intim". Bunul gust şi controversa nu se limitau la judecăţile din critica literară, ci constituiau metoda generală aplicată atît la literatură cît şi în morală sau politică. Potrivit concepţiei sale despre bunul gust, Zarifopol lua atitudine faţă de viaţa intelectuală şi socială din Romînia în jurul lui 1930. Era cutremurat de spaima de a nu-şi pîngări puritatea estetică cu nici o materie străină artei. În faţa contemporanilor săi, Zarifopol se bucura de faima unui estet intransigent, un fel de „homo esteticus" [19]. Dragostea de frumos l-a dus către susţinerea unor concepţii înaintate. În numele „bunului gust" — luat în sensul său major, — Zarifopol face, cu vioiciune pamfletară, procesul diletantismului, a pseudoculturii şi a pseudoesteticii. Diletantismul este, după Zarifopol, trăsătura distinctivă care separă literatura de arta literară. „Literatura, cîmpul locurilor comune şi al banalelor forme estetice corespunzătoare, este a diletanţilor. Arta literară este produsul fatal al unei înzestrări tot atît de specifice ca şi aceea pentru matematică" [20]. Respingerea directă este uneori abil camuflată, căpătînd astfel o eficienţă sporită. Cu o deosebită vervă spirituală, Zarifopol îşi îmbracă aversiunea împotriva spoielii şi a inculturii burgheze, în haina unei false admiraţii şi acceptări fără rezerve. Un principiu estetic platonician (cu care nu e de acord) ca : „frumuseţea unui obiect nu stă în ceea ce se vede sau se simte altfel din el, ci în ceea ce se gîndeşte despre dînsul", îi prilejuieşte lui Zarifopol avînturi sarcastice în stil caragialesc : „Acea interpretare sublim intelectuală a frumuseţii, este, mi se pare cea mai solidă bază pentru o estetică uniform obligatorie, eminent socială sau civică, dacă pot zice (...). Vă întreb : la ce ar fi bună frumuseţea şi păstrătoarea ei, arta, dacă nu ca să vorbim de ele? Arta ornează pe om, ca şi cravata. Unui om serios nu i se cade să-şi bată prea mult capul cu alegerea cravatei, dar nici nu poate ieşi pe stradă sau primi musafiri fără legătură de gît. Iar dacă atîrni în casă un tablou, el rămîne un monument mut şi mort, dacă nu poţi spune prietenilor ceva despre el. Se poate zice că adevărata existenţă a tabloului durează atîta cît vorbeşti de el, după cum valoarea i-o simţi bine numai atunci cînd îl plăteşti" [21]. În frazele scînteietoare şi saturate de spirit se ascunde o indignare adîncă împotriva superficialităţii şi a insensibilităţii burgheze faţă de artă şi artişti. În procesul — conştient sau nu — dar valoros, împotriva societăţii burgheze ca monopolizatoare a prostului gust, Zarifopol nu face economie de mijloace verbale. În articolele sale cu caracter pamfletar, trece de la false bonomii stilistice la invectiva directă, folosind frecvent verbul violent, expresia tare. Articolele scrise în preajma războiului sînt de o luciditate remarcabilă. Imun la furia patriotardă, Zarifopol priveşte în juru-i cu ironie subţire şi categoriseşte

[18] Pompiliu Constantinescu, în *Figuri literare*, Ed. Vremea, 1928—1938, p. 97 şi în *Critice*, Ed. Vremea, 1933, p. 94.

[19] Paul Constantinescu, *Figuri literare*.

[20] Paul Zarifopol, *Diletantism*, în „Cronica", an. I, nr. 19, 21 iunie 1915, p. 359.

[21] P. Zarifopol, *Estetica utilă şi culturală*, în „Cronica", 2 VIII 1915, 9 VIII 1915.

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

exact și tăios, atrăgînd atenția asupra instinctelor sălbatice pe care războiul — calamitate — le trezește cu deosebire în cei care nici nu sînt măcar combatanți, ci lași și demagogi. „Cei care se luptă — observă Zarifopol — stau uneori la vorbă cu dușmanul și schimbă chiar merinde cu dînsul. Cei însă care participă la război numai prin lectura buletinelor de lupte, sînt incapabili de asemenea slăbiciune : ei mănîncă foc, beau sînge și ascut săbii — retorice" [22]. Retorismul îi era lui Zarifopol odios încă de pe cînd răsfoia cărțile și revistele pentru a-i procura lui Caragiale „perlele" literare gustate ca o sursă unică de amuzament pe seama prostiei. Cu atît mai odios îi devine retorismul pus în slujba ațîțării isteriei războinice. Se revoltă, neprecupețind batjocurile crude, împotriva literaților care deschid „robinetul patriotismului gros" pentru a „îmboldi gălăgios pe altul să-și spargă capul și burta". Respinge, cu oroare, literatura patriotardă, în care vede o adevărată plagă și nu se poate uimi îndeajuns în fața acestei dovezi de cruzime și lipsă de sensibilitate și umanitate : „Ciudat, peste măsură. Chiar în fața infernului acestuia, mai vast și mai bogat decît toată poezia și proza din toate vremurile, nu vorba cuminte ci palavra zbierată și moftul tipărit se produc cu o spăimîntătoare vigoare și se consumă cu o egală lăcomie (...). Față de cea mai umilă creație reală, vorba pompoasă apare singular de meschină și impudică. Totuși nici cele mai crude încercări nu o pot face să amuțească" [23].

Zarifopol își arată stăruitor, în repetate rînduri, aversiunea față de orice modă în înțelesul de chintesență a prostului gust al societății în care trăia. Înverșunarea lui sarcastică, spiritul său pătrunzător și incisiv au lovit fără ocolișuri toate acele forme joase ale gustului public în materie de literatură. Adversar neînduplecat al diletantismului și al improvizării, al locurilor comune, al indiscreției vulgare și al senzaționalului ieftin, Zarifopol a respins — în articolele de critică la obiect sau de principii — literatura biografiilor romanțate, literatura freudistă, cea ridicul-feministă ca și cea siropos-sentimentalistă. N-a ezitat să polemizeze cu publicul care, needucat artisticește, își făcuse adevărați idoli din Ștefan Zweig, André Maurois sau Maria Baskirtseff. Și-a exprimat direct și incisiv aprecierile negative în legătură cu acest gen de literatură. Socotea abuzivă și dăunătoare „lansarea duzinelor de volume, sub eticheta vulgar ademenitoare : Vieți mari, Vieți aventuroase, Vieți amoroase, Vieți pasionate, Vieți dureroase" [24]. Persiflîndu-l pe Maurois care, ca și alții, fabrică rapid asemenea biografii romanțate, făcînd — cu haz sau fără — operă de compilație din volume serioase, Zarifopol lasă să se întrevadă amărăciunea că asemenea scrieri inexacte și ușuratice sînt gustate de un public cu totul opac la erudiție și competență. Căci în vreme ce *Viața lui Schelley* sau a lui *Disraeli* — scrise de Maurois și abundînd în inexactități și confuzii, erau citite și căutate, realizările serioase în acest gen, — în care se întîlnesc simțul istoric și inteligența literară, ca *Istoria și opera lui Fr. Villon*, scrisă competent și elegant de ilustrul filolog Gaston

[22] Paul Zarifopol, *Război și cultură*, „Cronica", nr. 16, 31 V 1915.

[23] *Ibidem.*

[24] P. Zarifopol, *Iar biografiile romanțate* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 23—28.

224

Paris, sau *Viața și opera lui Mozart* de Otto John etc. rămîneau uitate în rafturile librăriilor. Mania biograficistă a timpului i-a prilejuit deseori lui Zarifopol atacuri furibund-sarcastice. Aversiunea sa împotriva acestui gen minor era pe deplin justificată, Zarifopol considerînd pe bună dreptate că o biografie prost făcută, inventînd, denaturînd, sau amestecînd datele reale precum și insistînd asupra unor amănunte de viață intimă, nesemnificative și nereprezentative, pentru profilul specific al personalității respective, nu face altceva decît să încurce și mai rău cunoștințele istorice ale publicului. Polemica sa nu ocolește tonul aprins, expresia tare mergînd pînă la invectivă. Numind biografia romanțată „mahalagism camuflat", Zarifopol arată că „anecdota dichisită, cu accente vădit îngroșate, este ingredient pentru secături" și stabilește, sec și laconic, adevărata menire a cercetării biografice, onest și bine făcute : „Biografia oamenilor, căror spiritul lor le-a dat putere extraordinară de a trăi mult peste marginile funcțiunilor de nutriție și reproducție, și dincolo de vanitățile slăbănogilor comuni, se cuvine a fi redusă la faptele care, în strict înțeles, luminează activitatea lor superioară" [25]. Cînd asemenea biografii romanțate arborează jalnice și false pretenții științifice, verva pamfletară a lui Zarifopol capătă o energie specială. Despre Ștefan Zweig nu se sfiește să declare răspicat că face parte dintre acei scriitori fără valoare, din păcate, preferați și protejați de un public needucat artisticește, iar cartea acestuia despre Dostoievski constituie obiectivul către care se îndreaptă săgețile ironiei abil nuanțate a lui Zarifopol. Exasperat de superficialitatea, mai bine zis de inexistența analizei, de stilul bombastic, încărcat de sublimități facile, de beția de cuvinte în care înoată Zweig fără a reuși să comunice nimic valabil despre Dostoievski, Zarifopol alege metoda folosirii abundente a citatelor, rapid sau de loc comentate, demonstrative prin ele însele. Chiar și numai titlurile capitolelor enumerate de către Zarifopol cu falsă seriozitate de recenzent conștiincios edifică pe cititorul de gust asupra cuprinsului : „Materia e tăiată în zece bucăți intitulate : Preludiu — Fața (le visage, adică fața lui Dostoievski) — Tragedia vieții sale — Simțul destinului său — Omul în Dostoievski — Partea realismului și partea fantasticului — Arta compunerii și pasiunii — Nimicitorul de granițe — Problema chinuitoare a lui Dumnezeu — Viața triumfătoare". Zarifopol ia fiecare capitol în parte citînd pentru a dovedi inconsistența și stilul poetic-sentimentalist de prost gust. Vorbind despre „fața" lui Dostoievski, Zweig explică această generalitate prin concretizări de felul : seamănă a pămînt, a stînci, a pădure, a peisaj tragic și primitiv. Fruntea îi pare „o cupolă de o albeață marmoreană deasupra lutului moale al cărnii. Te cuprinde admirația mai întîi, iar mai apoi pasiune și entuziasm". După asemenea citate, Zarifopol socotește inutil orice comentariu. Adună și oferă lectorului mostre de sublimități. Astfel, gloria e pentru Zweig, „acest diadem strălucitor" ; cuvîntarea lui Dostoievski la o comemorare a lui Pușkin e descrisă astfel : „Într-o demonică îmbătare, cu fulgerul în mîini (zice Zweig) el anunță misiunea sfîntă a Rusiei de a

[25] Paul Zarifopol, *Biografie, iarăși și într-una*, în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 17—22.

împăca lumea toată. Entuziasm nemaipomenit : o aureolă de flăcări încunună acest cap de răstignit (tot Zweig zice)". Precizările comice din paranteze îl amintesc pe Caragiale. Despre o astfel de proză greu de digerat, Zarifopol face caracterizări care nu lasă urmă de echivoc, mimînd stilul autorului : „Fiind stăpînit de vocabularul lui Zweig aş zice că desfăşurarea capitolului este «sclipitoare»; substanţa intelectuală îmi pare însă «crepusculară»". Arătînd cu falsă modestie că datoria referentului este „să rezume şi să interpreteze" şi că el a „notat întocmai elementele de gîndire cuprinse în carte", Zarifopol conchide maliţios : „Recenzia mea ar ocupa cel mult zece pagini din volumul lui Zweig. Cum a umplut omul acesta cele 208 pagini care întrec? Taina aceasta o trec cititorilor cu mintea «necrepusculară» şi care iubind pe Dostoievski sînt totodată curioşi să înţeleagă cum se confecţionează eseistica patetică" [26]. Nedorind să persiste nici o îndoială, Zarifopol nu ezită să-şi precizeze poziţia faţă de acest fel de eseistică patetică angajîndu-se într-o polemică — frizînd batjocura —, chiar cu publicul : „Astfel, cetitori care sigur îmi vor binele, nu se pot îndupleca a crede că mie îmi displace o carte unde Dostoievski este comparat cu divinul Odyseu, cu Lazăr cel înviat de Hristos, cu Iacov, cu Iov, cu Goethe, cu Proorocii, cu Oscar Wilde, cu Rembrandt, cu Leonardo da Vinci, cu un peisaj rusesc mai întîi, şi mai pe urmă cu un peisaj antideluvian; unde acest autor rus e numit mag şi medium (...), o carte unde se vorbeşte de «ritmul inflamator şi febril» al epilepsiei şi de «opririle ei tragice». Prea e de tot, prea e evident frumos —, şi un prieten foarte bun îmi zice că sînt «poseur». (...). Cred, cetitori stimaţi — mărturiseşte în încheiere Zarifopol — că Dv. vă place estetica patetică; vă rog să credeţi şi Dv. că mie nu-mi place, şi să nu vă supăraţi de ce am scris" [27].

Repugnîndu-i beţia de cuvinte care ascunde sărăcia sau inexistenţa conţinutului, Zarifopol se crispează similar în faţa oricărei impurităţi estetice, în faţa oricărui amestec străin artei ca retorismul, didacticismul, patetismul contrafăcut. Uneori însă aversiunea îndreptăţită faţă de literatura sentimental-psihologică, faţă de care ia o atitudine de strictă anulare — „Literatura cu psihologie şi filozofie, deci cum se zice pe piaţă, literatură bună sau rafinată, literatura pentru culturali, este o şcoală de strîmbare şi de împrostire" — alunecă spre extreme nedorite. Paul Zarifopol ajunge să facă afirmaţii scandaloase, conştient totuşi de şubrezenia lor. Literaturii psihologist-sentimentale îi opune, ca superioară, prin inteligenţă şi onestitate, literatura romanelor detective „Mi-e dor straşnic de lucruri făurite naiv, dar şi strict secundum artem. Mi-e poftă de cartea fără personalitatea autorului. Citesc, prin urmare, lacom, romane poliţiste" [28].

Mai presus de orice însă mi se pare necesar să subliniem că atitudinea şi principiile sale estetice nu sînt limitate la cadrul literar, ci se extind la întreaga cultură, la morală şi chiar la politică. Deşi proclama

[26] P. Zarifopol, *O recenzie fără patos*, „Adevărul literar şi artistic", 13 I 1929, p. 3—4.
[27] P. Zarifopol, *Fragment de prefaţă*, „Adevărul literar şi artistic", 27 I 1929.
[28] P. Zarifopol, *Literatura onestă*, „Adevărul literar şi artistic", 25 II 1934, p. 1.

neîncetat necesitatea izolării, în practica publicistică Zarifopol își contrazice această concepție. Fiind mereu în contact cu realitatea epocii, el discută, polemizează, vrea să clarifice, chiar dacă face erori și e deseori confuz. Zarifopol își aplica judecățile critice la diverse probleme de viață intelectuală și socială contemporană. Lucid și cu simțul realității, nu numai că nu s-a lăsat atras dar a subliniat răspicat șubrezenia și confuzia unor idei invocate de tineretul alunecat pe panta fascismului, idei formulate tenebros și bombastic : setea absolutului, problema morții, problema destinului, a neantului etc. Nu s-a ferit să numească „cuvinte goale" misticismul sau absolutul — chiar dacă această rezistență și acest bun simț i-au atras antipatia și dezaprobarea unor corifei ai ortodoxismului și legionarismului în literatură, dintre care unul a fost Mircea Eliade.

Apreciind elogios studiul lui G. Călinescu despre *Opera lui Eminescu*, printre alte merite incontestabile și pentru acela că se opune total interpretărilor mistic-absurde care i se dădeau lui Eminescu în acei ani, Zarifopol enumeră cîteva asemenea explicații propuse de „zeloși comentatori" în analiza *Luceafărului* : „Luceafărul este arhanghelul Mihail și Eminescu e un mistic care practică postul și prevestește mișcarea ortodoxistă contemporană ; Luceafărul este Neptun stăpînind fundul apelor, un demon acvatic, care practică vrăji venerice ; Luceafărul este o combinare de Satan-Lucifer cu Orfeu ; Luceafărul este Logosul creator, Luceafărul este pămîntul romînesc, iar Cătălina e națiia romînă etc." În aceste interpretări ridicul-fanatice, alese și expuse de Zarifopol cu o ironie scîrbită, se descifrează ușor ideologia legionară. Zarifopol nu se ferea sau poate chiar socotea necesar să-și precizeze aversiunea față de Germania „nouă", Germania fascistă de după 1933. Diverse articole sînt presărate de ironii subtile sau mai directe în legătură cu militarismul și dogmatismul Germaniei fasciste, aplicate și la viața culturală. Despre Zarifopol știm că ura orice sistem și orice dogmă excesivă. „Germania nouă — observă el — creată sub tutela Prusiei, a vrut să-și dea o cultură nouă și această cultură este o cultură de stat (...). Avem a face cu o extindere neîngrădită a spiritului militar, a acelui optimism de comandă care nu admite nerealizarea unui ordin (...). În focul războiului, un mare învățat francez a spus : « Les Allemands ont organisé l'art d'utiliser les imbéciles »" („Viața culturală europeană", R. F. II 1 Dec. 1935, nr. 12, p. 483—489).

Repulsia lui Zarifopol este evidentă în fața oricăror forme goale de fond, atitudine în care îi urmează pe marii realiști ai secolului al XIX-lea și, firește, în primul rînd pe Caragiale. Dorind ca și ei schimbarea acestor forme, Zarifopol preia, într-un fel, atitudinea conservatoare a lui Maiorescu, cerînd desființarea lor fără a pune nimic în loc. Spiritul său intransigent în apărarea frumosului i-a jucat deseori feste, conducîndu-l pe panta exagerărilor estetizante. Totuși opinia ce se încetățenise în critica vremii sale despre „disolvantul" și „negativistul" Zarifopol nu este decît în parte fundamentată. Adevărul este că prin negarea a tot ce se opunea frumosului și progresului acestui frumos, Zarifopol era de fapt un spirit constructiv care, voluntar sau nu, contribuia de fapt la

opera de îndrumare sănătoasă a publicului. El devenea distructiv doar atunci cînd furat de pasiuni frondiste ajungea să susţină prioritatea criticii formaliste, care să ignoreze ideile, tema, mesajul, implicaţiile sociale, legătura unei opere literare cu mediul economic, social şi politic.

Mai mult estetician decît critic literar, Zarifopol n-a elaborat totuşi un sistem de principii estetice şi, în general, s-a ţinut departe de orice fel de sisteme, preferînd să fie un causeur strălucit şi nu un profesor. Articolele sale sînt extrem de disparate, de întîmplătoare — s-ar putea spune — din punctul de vedere al temei dezbătute şi totuşi, din fiecare transpare o atitudine precisă, un principiu estetic, o documentare sobră disimulată neglijent în spatele unor fugare notaţii cu aparenţă de improvizaţie. Fiind pentru libertatea absolută a punctului de plecare, Zarifopol îşi făcuse o normă de conduită critică din respectarea riguroasă a seriozităţii argumentării. „Cu aerele lui de gînditor în libertate — îl caracteriza G. Călinescu — Zarifopol e un doct şi un universitar, cu bune studii de filozofie şi filologie (...). Zarifopol a fost un eseist fin, cu priceperea speculaţiei de idei multilaterale, în ale cărui articole şi eseuri se simte informaţia vastă, serioasă, deşi aparenţa e, nu rareori, de divagaţie continuă — şi deşi textul nu e îmbrăcat de citate şi trimiteri. Citite cu atenţie, articolele sale de investigare în zonele cele mai deosebite, îl dau la iveală pe omul de cultură solidă şi întinsă care a fost Zarifopol. Originalitatea lui e în maliţia curat intelectuală" [29].

Însumînd şi expunînd în strictă vecinătate idei înaintate şi retrograde, publicistica lui Zarifopol este, după cum s-a mai arătat, extrem de contradictorie, de utilă şi de dăunătoare în acelaşi timp, de apropiată de critica şi estetica ştiinţifică şi totodată opusă acesteia. Ideile sale preţioase în materie de estetică şi literatură atrag atenţia şi adeziunea celor mai de seamă reprezentanţi ai gîndirii critice realiste — dintre cele două războaie, dar şi îndreptăţitele reproşuri pentru gravele sale erori ideologice. Absolutizarea bunului gust şi a izolării estetice au avut consecinţe grave pentru activitatea publicistică a lui Zarifopol. Tributar idealismului kantian, considerînd „frumosul" ca esenţă imuabilă şi transcedentă, şi menţinîndu-se într-o ignoranţă voluntară faţă de lumea literară progresistă a vremii sale, Zarifopol ajunge să-şi subordoneze ideile estetice unui ideal politic reacţionar. Bunele aprecieri pe care le au despre Zarifopol îi determină pe unii dintre criticii progresişti să-i atragă atenţia asupra primejdiei estetismului exacerbat şi să-l facă să înţeleagă că prin activitatea sa critică e pe cale „să ajungă regele literar al unor specii de oameni pentru care el nu are nici o consideraţie" (M. Ralea). Animat de aceleaşi bune intenţii, Garabet Ibrăileanu intervenise în diferendul dintre Zarifopol şi Mihail Ralea încercînd încă o dată să-i explice celui dintîi sensul pozitiv al criticii ştiinţifice, „datoare să facă psihologia artistului şi să explice cauzal opera" [30]. Zarifopol se menţine însă invariabil pe poziţia eronată a estetului individualist care nu admite ca în aprecierile critice să se strecoare consideraţii bio-

[29] G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne*, p. 825—826.
[30] G. Ibrăileanu, *Greutăţile criticii estetice*, V.R., ianuarie 1928.

grafice, sociologice, explicații și aprecieri cu și prin mediu și epocă. Aversiunea îndreptățită împotriva maniei biograficiste alunecă într-o poziție extremistă, aceea de respingere furibundă a oricărei încercări de depistare a unor influențe social-economice asupra unei opere de artă. „E păcat — se referă, pornit și eronat, Zarifopol la critica despre Eminescu — să dezvelim, de hatîrul curiozității nespălate, sărăcia și sifilisul oamenilor fără pereche sau să amplificăm, cu dumnezeu știe ce fantazii, necazurile lor de toate zilele". (*Biografie, iarăși și într-una* în *Încercări de precizie literară*, p. 17—22.) Acest fel de critică, Zarifopol o opune celei literare, neadmițînd apropierea — el o numește „confuzia" — între „psihologia cetățeanului, considerat ca persoană politică, socială, morală, religioasă, și psihologia producătorului de artă" [31]. El desparte net sentimentele și atitudinea scriitorului de arta povestirii și e pentru un estetism pur, în sine. Nu-l interesează faptul că — după afirmația lui Ibrăileanu, „critica estetică nu rentează", adică este impopulară. Caustic și nedrept, îi face proces lui Ibrăileanu pentru termenul „rentează" — de altfel, într-adevăr, inabil și pomenind de faptul că „Gherea a lansat pe Coșbuc pe temă socială, ține să precizeze, disprețuitor, că „cercetările de artă sînt una, lansările sînt alta" iar pe el îl interesează „cu deosebire cele dintîi; prea puțin cele din urmă" [32]. E pentru estetica tehnică, în exclusivitate, și nici chiar afirmația aspră a lui Ibrăileanu, care numește critica estetică : „act de obscurantism, act împotriva culturii unui popor", nu-l clintește din convingerile susținute cu obstinație deși nu-l lasă impasibil, determinîndu-l să se justifice, revoltat : „Nu poate fi act de obscurantism, nici primejdios culturii, cînd încerci să deprinzi oamenii a deosebi scrupulos lucrurile, a înțelege diversitatea valorilor și relativa lor independență". Ibrăileanu și alți critici realiști ai vremii intuiseră bunacredință a lui Zarifopol și tocmai de aceea încercau să-l avertizeze asupra primejdiilor și erorilor anticulturale și antiprogresiste în care îl împingea extremismul său estetic. E adevărat că aceste erori ajung cu deosebire supărătoare, că ele anulează uneori studiile care conțin o sumă de idei valoroase, că alterează poziția înaintată de pe care își exprimă deseori părerile în articolele sale, că din cauza lor aproape este imposibil de găsit un singur articol citabil în întregime. Totuși, luînd poziție intransigentă față de aceste erori, subliniindu-le și analizîndu-le, se cuvine să acordăm atenție îndoită acelor idei valoroase și deseori actuale care se întîlnesc în fiecare articol, meritînd a fi astăzi dezgropate din uitare și expuse detaliat.

Publicistica sa dă oricărui cercetător impresia de improvizație discontinuă. Zarifopol trebuie citit repede pentru a-i putea percepe valoarea și unitatea.

Una dintre cele mai valoroase atitudini critice ale lui Zarifopol este atacul său îndreptat în repetate rînduri *împotriva cosmopolitismului literar*. E adevărat că, în general, s-a menținut într-o izolare regretabilă față de literatura romînă contemporană lui, luînd extrem de rar atitudine, totuși nu-i lipsește simțul de orientare, cultul său pentru Caragiale fiind

[31] Zarifopol, *Despre critica rentabilă*, „Adevărul literar și artistic", 15 IV 1928, p. 9—10.
[32] *Ibidem*.

una dintre cele mai bune dovezi. Apreciază literatura populară pentru autenticitatea şi curăţenia ei naivă. Unul dintre rezultatele îndelungatei frecventări a marii literaturi străine este ideea, de loc paradoxală, a necesităţii definirii literaturii noastre prin elemente autohtone. Din articolele lui Zarifopol transpare atît încrederea în resursele creatoare ale poporului său, cît şi indignarea împotriva neglijării acestor posibilităţi reale şi împotriva imitaţiilor slugarnice după modele apusene. Servilismul burgheziei faţă de cultura apusului îi este cu deosebire odios şi a constituit totodată un impuls către încercarea de a sublinia prin studii critice valori naţionale ca Arghezi, Caragiale, Eminescu. Pe Alecsandri îl aprecia şi pentru că a fost reprezentantul acelei generaţii literare care voia să se emancipeze de influenţa literaturii occidentale — chiar dacă poezia sa e în bună parte hugoliană şi lamartiniană, Zarifopol îi aude sunetul curat romînesc, pe care şi-l explică, mai ales, prin filonul de aur al literaturii populare. „Scriitorul acesta a avut darul deplin de a produce ce era atunci de nevoie. Caracterul romînesc, naturaleţa poeziei lui Alecsandri, se datoreşte cum ştim toţi, faptului că întîia oară din îndemnul mai cu seamă şi cu ajutorul lui Alecu Russo, el caută în poezia populară ajutorul literar trebuincios pentru înfiinţarea unui stil literar liber de orice artificialitate pedantă" (*Alecsandri*, R.F., an II, 1 oct. 1935, nr. 10, p. 19—29). Zarifopol s-a ocupat şi de literatura noastră anterioară lui Alecsandri, gustul său fin şi exersat conducîndu-l sigur către adevăratele valori. Astfel, admiră versurile lui Dosoftei; pe Beldiman şi Budai-Deleanu îi socoteşte cărturari de bună calitate şi, mai cu seamă, neimitatori, în ale căror versuri, „îşi află glas, originalul, pentru întîia oară, verva satirică în poezia noastră" şi „invectiva în formă artistică"; în Iancu Văcărescu vede un reprezentant al unei generaţii literare noi, spre deosebire de Cîrlova la care desluşeşte manifestări de „izbitoare obtuzitate poetică". Dacă îl supără în mod deosebit ambiţia lui Eliade de a „fabrica" o limbă literară, în schimb poezii ca *Zburătorul* sau *O noapte pe ruinele Tîrgovişteі* i se par demne de a fi citate ca germeni ai poeziei moderne. Asemenea versuri şi altele asemenea lor, alese din Asachi, cu toate stîngăciile încă existente, şi deşi erau încă rare, îl îndreptăţesc pe Zarifopol să întrezărească, „posibilităţi ale limbii noastre care tîrziu numai s-au dezvelit în toată strălucirea geniului artistic al lui Eminescu" (*Poezia romînă în epoca lui Asachi şi Eliade* — „Revista Fundaţiilor..." an II, 1 sept. 1935, nr. 9, p. 494—504). Iubind poezia noastră, Zarifopol e, de fapt, un patriot care nu evită tonul violent, cînd e vorba să condamne ploconirea în faţa oricărui produs literar-artistic străin. Felul în care respinge încadrarea d-nei Noailles între poetele literaturii noastre aminteşte stilul arghezian: „A fost destul ca o doamnă al cărei soţ poartă un nume ilustru printre aristocraţimea franceză, să scrie versuri franţuzeşti, pentru ca s-o anexeze neamului, şi deci oarecum culturii noastre. E năravul vechi şi urît de a alerga gîfîiţi şi speriaţi după consacrări şi glorii din afară". Indignarea lui Zarifopol se dezlănţuie violent-patriotic: „Curios cap trebuie să aibă cine nu pricepe că valorile de cultură cu care vom putea smulge, vrînd-nevrînd şi fără să năduşim special pentru aceasta, consideraţia străinătăţii, trebuie să le producem aici la noi — şi

le-am produs doar mai mult decît onorabil (...). Dar vedeți : case mari de editură ne spun că, în cinci ani n-au desfăcut în Romînia Mare, nici cîte cinci sute de exemplare din poeziile lui Eminescu. Însă mii de gingașe lectrițe romîne suspină cu versurile de horticolă retorică ale d-nei Noailles, emoționîndu-se suplimentar și patriotic la ideea că persoana care le-a compus e o Brîncoveancă" [33]. „Datoria unui critic romîn — precizează Zarifopol — este aceea de a proclama răspicat superioritatea unor artiști și opere literare romînești" [34]. Ideea rămîne deosebit de valoroasă pentru anii în care a văzut lumina tiparului — chiar dacă ea n-a fost totdeauna bine aplicată în practica de critic literar a lui Zarifopol. Astfel, lauda aproape fără rezerve a lui Minulescu (și pentru ce ? : *Corijent la limba romînă*) nu este în măsură să demonstreze gustul artistic sigur și bine educat al criticului, gust de altfel exigent. Zarifopol nu se sfiește să-l apropie de Creangă („artistul își prezintă amintirile din copilărie și tinerețe, cu o naivitate și simplitate de vorbă echivalente povestirii lui Creangă" [35], sau chiar de Caragiale. Totuși, prețuirea exagerată pentru acest romancier, oricum minor, nu-l anulează pe estetul exigent și pe vînătorul de greșeli de limbă și de stil. E șocat de un „eu însuși", de „groaznicul *or* la început de propoziție", de unele dezacorduri. Afirmația hazardată și de un gust îndoielnic și anume că „tablourile împreunate cu adîncă virtuozitate în această strălucitoare cronică a vieții sedentarilor tricolori (*n.n.* : e vorba de romanul lui Minulescu : *Roș, galben și albastru*), alcătuiesc cea dintîi carte romînească, întreg și pur artistică" [36] e răscumpărată de aprecierile pertinent-entuziaste făcute la adresa unor adevărate valori literare romînești ca Eminescu, Arghezi, Caragiale. Atras de literatura humoristică și satirică, îl apreciază — poate disproporționat — totuși nu fără temeiuri — pe Alexandru Teodoreanu, pe care-l socotește „un talent energic afirmat". I se poate reproșa criticului tonul categoric și oarecum umflat al aprecierilor, ceea ce dovedește încă o dată caracterul extremist al eseisticii sale, Zarifopol complăcîndu-se fie în negația totală și violentă, fie în lauda disproporționată. A spune că „numele acestui tînăr artist poate fi de acum *titlu de capitol* în istoria literaturii narative romînești", e un ditiramb care se acordă ciudat cu ținuta sobru-intelectualistă a lui Zarifopol. Cu atît mai demn de mirare cu cît Zarifopol este el însuși un recunoscut prețuitor al sobrietății și, de altfel, și în cazul de față, ceea ce-l atrage cu deosebire către Al. Teodoreanu este tocmai sobrietatea expunerii opusă retoricii sentimentale. Oroarea lui Zarifopol de dulcegării sentimentale, de filistinism, se evidențiază nu numai în alegerea obiectului artistic pentru analiză, dar și în felul în care analizează și subliniază anumite trăsături literare ale autorului : „Un gust sigur și luminat apără absolut pe Al. Teodoreanu de infecțiile sentimentalismului care, în siropuri de culori felurite se prelinge și mînjește lipicios atîtea încercări, altfel oneste, ale creației literare".

---

[33] *Artiști și idei literare romîne*, 1930, Prefața.

[34] *Ibidem*.

[35] P. Zarifopol, *Minulescu povestitor*, în *Artiști și idei literare romîne*, p. 72—76.

[36] P. Zarifopol, *Romanul d-lui Minulescu*, în *Artiști și idei literare romîne*, p. 72—76.

Zarifopol se pricepe să sugereze cititorului senzația, aproape materială, a dezgustului. Negustînd nici „poezia filozofică", prietenia cu Cerna nu-l împiedică să-și spună părerea despre versurile acestuia. De altfel este cunoscut faptul că Zarifopol făcea o netă distincție între prietenie și aprecierea critică, una oferită omului, cealaltă adresîndu-se artistului. Prieten a fost și cu Vlahuță pe care-l socotea aproape nul ca poet. În Cerna, Zarifopol prețuia mai mult pe omul de cultură și nu rareori se amuza deschis pe seama versurilor sale îmbibate de sentințe filozofice și didactice. Îl considera o victimă a acelei prejudecăți estetice neartistice care afirmau că gîndirea abstractă înalță neapărat poezia prin „prestigiul pompos al filozofiei sau al religiei".

Făcînd o trecere în revistă a părerilor despre rostul filozofiei în poezie, Zarifopol ajunge la Cerna arătînd cum acestuia îi era cu neputință să înțeleagă că ideile filozofice, tot atît de puțin ca oricare altele, nu implică nici o superioritate estetică. Între poezia pretins filozofică a lui Cerna și cea adevărat filozofică a lui Eminescu, deosebirea sau, mai bine zis, superioritatea lui Eminescu nu constă în conținutul filozofic, ci în prelucrarea lui poetică. Ideea foarte justă pe care o comunică Zarifopol este aceea că nu e suficient ca un poet să aibă idei, ci mai trebuie să și fie și cu adevărat poet, să creeze și nu să versifice. „Cosmogonic, comic sau erotic, cuprinsul intelectual nu crează ierarhie estetică"[37].

Aceste eseuri adunate în vol. *Artiști și idei literare romîne*, precum și alte articole risipite în periodice; aprecierile entuziaste despre monografia *Viața lui Eminescu* de G. Călinescu, ca și despre primul volum din *Opera lui Eminescu*[38]; comentariile pe marginea volumului de maxime al lui Ibrăileanu, *Privind viața*[39]; referiri la romanul *Voica* de H. Yvonne Stahl în care apreciază pozitiv faptul că țăranii vorbesc „impecabil adevărat"[40], opinii despre eseurile lui Suchianu: *Disertație asupra prostiei* și *Prostia ca teorie a cunoașterii*, *Pozitivismul romîn* sau *Specialistul*, pe care le considera delicioase și reconfortante (el însuși mare vînător de dovezi ale prostiei, amuzîndu-se, dar nu rareori cu amărăciune, era firesc ca Zarifopol să aprecieze și la alții această înclinare către „vînătoarea după încarnările și manoperele prostiei"[41]), dovedesc că, de fapt, scepticismul și neîncrederea lui Zarifopol în legătură cu literatura romînă sînt doar o aparență, o disimulare a speranțelor și convingerilor sale total opuse. E adevărat că a luat rar atitudine față de literatura autohtonă contemporană și că atunci cînd și-a spus cuvîntul s-a lăsat, cel mai adesea, condus de „gustul intim", proclamat de el însuși drept concept de bază al criticii impresioniste pe care voia s-o promoveze. E adevărat că acest „gust intim" l-a împiedicat să fie obiectiv deși uneori s-a confundat cu o profundă înțelegere artistică, așa cum a fost în cazul lui Caragiale. Detestînd sentimentalismul și literatura tragic-retorică, Zarifopol

[37] P. Z., *Poezia filozofică*, p. 41—45, în *Artiști și idei literare romîne*.
[38] P. Z., *Despre ideologia lui Eminescu*, R.F.R., nr. 5, mai 1934.
[39] „Adev. lit. și art.", 8 VI 1930.
[40] P. Zarifopol, *Puncte de vedere*, „Adevărul literar și artistic", 15 VII 1930.
[41] P. Zarifopol, *Despre vorbele de dragoste*, „Adevărul literar și artistic", 11 V 1930.

era atras exclusiv către operele satirice, comice, antisentimentale, uneori valoroase, alteori nu. Preferințele sale artistice, legate strîns de înclinările temperamentale, n-au mărturisit întotdeauna existența unui just simț al valorilor. Această flagrantă contrazicere a înaltei sale ținute estetice a uimit pe criticii contemporani lui. „Critica lui aplicată la producția națională — spunea Pompiliu Constantinescu[42] — este o ciudată dezmințire a estetismului său ; idolii lui naționali sînt atît de minusculi, față de victimele lui europene, încît te-ntrebi dacă a fost posibilă o atare deviere. E greu de crezut că finul, subtilul și exigentul Zarifopol nu era conștient că în unele cazuri obiectul admirației sale estetice nu corespunde acestei atitudini. Mai demnă de crezut ni se pare ipoteza unei exagerări voluntare tocmai în scopul de a combate ploconirea în fața literaturii străine și de a atrage atenția asupra posibilităților autohtone. Atitudinea sa anticosmopolită merită să fie amănunțit și stăruitor subliniată. Mania imitațiilor i-a stîrnit de fiecare dată o iritare îndreptățită : „Față de multe mărfuri străine, romînii stăruie într-o docilitate impresionantă și textualitatea în unele domenii pare să fi ajuns o tehnică națională"[43].

Respingerea piesei *Plumb* de H. Yvonne Stahl e determinată tocmai de dezgustul pe care i-l stîrnește „străinismul" acestei piese, imitarea grotescă în conversațiile erotice a verbalității amoroase din piesele franțuzești, imitare care duce la niște „grimase sanchii de care graiul romînesc adevărat își bate joc"[44]. În atitudinea sa anticosmopolită, ca și în alte idei și concepții, se înrudește îndeaproape cu Camil Petrescu. Se poate spune că fac parte din aceeași familie spirituală. Bătăioși, neliniștiți, preocupați adesea de aceleași realități, Zarifopol și Camil Petrescu s-au întîlnit frecvent în aprecieri sau revolte. În același timp cu Zarifopol, pe Camil Petrescu îl indigna desconsiderarea valorilor spirituale romînești de către lumea burgheză, căreia nu-i scăpa ultimul roman franțuzesc de duzină, dar care nu-l cunoștea pe Eminescu, pe Caragiale decît după nume. Zarifopol și Camil Petrescu s-au asemănat chiar și în unele erori de apreciere, cînd înclinările subiective au pus în umbră obiectivitatea judecății de valoare. Mai clarvăzător și mai consecvent în ideile sale înaintate, Camil Petrescu a fost totuși uneori devansat de Zarifopol. Agitînd teoria așa-zisei „noocrații", Camil Petrescu socotea, în mod greșit, intelectualitatea o clasă socială, vinovată, prin inactivitate, de răul existent, dar și capabilă să conducă societatea. Zarifopol își exprimă idei mai clare despre ceea ce înseamnă o „clasă socială", decît ale lui Camil Petrescu. „Se inventează o clasă a intelectualilor — se miră Zarifopol. Procedura îmi pare stranie. *Uniformitatea nivelului economic face clasa.* E naiv să postulezi solidaritatea deplină oțelită între un om ca regretatul Robert de Montesquieu și dl. Panait Istrate, intelectuali și unul și altul. Un intelectual, de ex. H. Barbusse, are o încîntătoare vilă pe Riviera, alt intelectual piere de foame în negurile Kopenhagei". Bunul simț și observația lucidă și onestă îl fac pe Zarifopol să

[42] *Figuri literare*, Ed. Vremea, 1928—1939, p. 97.

[43] *Biografie, iarăși și într-una* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 17—22.

[44] „Adevărul literar și artistic", 11 V 1930.

respingă ideea că ar putea exista solidaritate şi unitate de clasă între „un contabil cu lefi şi tantieme de 30.000 lei pe lună şi romancierul care asudă sau degeră prin redacţii pentru a-şi încheia la timp foiletonul, *tout juste* ca să nu moară de foame" (*În procesul intelectualilor*, „Cuvîntul liber", 30 V 1925, p. 1).

Anticosmopolitismul lui Zarifopol se îmbină cu o destul de justă înţelegere a problemei naţionale, depăşind cadrul literaturii, neferită totuşi de confuzii. Pledoariile sale pentru păstrarea specificului naţional al unui popor sînt prolixe. Zarifopol nu are o bună proprietate a termenilor, spunînd despre aristocraţie că e „o clasă internaţionalizată", deşi din context reiese limpede că vrea să înţeleagă „cosmopolită". Susţinînd caracterul naţional împotriva deznaţionalizării cosmopolite, Zarifopol ajunge să exagereze greutatea acestui specific naţional, exaltînd, într-un fel, naţionalismul, deşi nu aceasta îi este intenţia. E mai mult o confuzie de termeni, o sărăcie de vocabular în această direcţie : „Poporul, urban ca şi rural — spune el — e naţionalist fără să ştie... (de fapt, vrea să spună că poporul păstrează bine specificul naţional)... el poartă ca însuşire naturală, semnul locului"[45]. Atenţia îi este atrasă şi de minorităţile naţionale, în legătură cu care îşi exprimă, de asemenea, unele idei surprinzător de actuale, deşi într-o formă tulbure, confuză. Zarifopol cere buna predare a limbii romîne tuturor romînilor din hotarele ţării, precum şi naţionalităţilor conlocuitoare. Dar, demn de subliniat, el stăruie asupra respectului şi grijii faţă de specificul naţional şi de limba maternă a fiecăreia dintre aceste naţionalităţi : „să avem grijă a-i învăţa frumos romîneşte pe acei ce locuiesc în hotarele Romîniei. Aceasta e logic şi practiceşte indicat ; iar străinii locuitori aici trebuie să se deprindă a înţelege că aşa e şi frumos, fiind că este evident, urît şi stupid să te îndărătniceşti a întrebuinţa pocit o limbă, de care ai nevoie aproape în fiece clipă, fiind limba majorităţii şi a statului în mijlocul căruia trăieşti. Însă rezultatul acesta, şi logic, şi practic, şi frumos, nu se obţine siluindu-l pe om şi zorindu-l să-şi uite limba sa părintească. De zmuls, nu i-o poţi zmulge cu iuţeala unei mişcări militare, prin decret şi la ordinul jandarmului. Lupta şi echilibrul între graiuri şi culturi diverse nu se face cu ghionturi, nici morale măcar, necum fizice, cum îşi închipuie o filozofie idiot poliţienească"[46]. E bine să amintim că toate aceste afirmaţii vedeau lumina tiparului într-o epocă în care răsăreau ca ciupercile, din umbra fascismului german, curentele şi opiniile extremist-naţionaliste şi şovine, într-o epocă în care se simţea anticipat mirosul sîngelui din apropiatele pogromuri. Zarifopol a luat atitudine deschisă împotriva şovinismului, ca om cinstit şi demn, iar opiniile sale, chiar dacă n-au fost exprimate de pe o poziţie ştiinţifică sau politică înaintată, merită a fi menţionate pentru bunul lor simţ. „E ciudat — se uimea Zarifopol — că efectul final al atîtor turbăciuni şovine ale ungurilor în Transilvania, ale Prusienilor în Polonia (...) nu apare tuturor ca o lecţie cu prisos îndestulătoare". În sprijinul antişovinismului Zarifopol invocă

[45] P. Zarifopol, *Localismul esenţial*, „Adevărul literar şi artistic", 24 III 1929.
[46] *Ibidem*.

şi argumente de cultură : „pentru romîni nu poate fi (...) o problemă inteligentă, să facă pe nemţii din Sibiu şi Braşov să uite în cîţiva ani pe Goethe pentru a memora şi adora numai poezia romînească din antologiile şcolare, oficial aprobate. Nu prin silă, ci pentru strictă utilitate, şi pentru valori de idei şi de frumuseţe — poate o cultură cuceri real şi eficace, indivizi şi grupe ce ţin de sfera unei alte culturi. Sila şi pripirea culturală nu crează decît Rostogani"[47]. Dacă în aceste păreri politico-culturale se amestecă erori şi confuzii, anticosmopolitismul său literar e mai limpede chiar cînd e mai violent. Furios împotriva docilităţii absurde faţă de literatura franceză minoră, Zarifopol îşi caută susţinători de prestigiu, citîndu-l pe Iorga — care se gîndise la „mijloace drastice pentru apărarea cetitorului romîn de cărţi străine" — şi amintindu-şi de C. Negruzzi, pe care „acum trei sferturi de veac" — „îl scotea din răbdări franţuzomania"[48].

Nescutit de exagerări atunci cînd se ocupă de literatura autohtonă, vrînd să-i demonstreze valoarea independentă de influenţe şi imitaţii, Zarifopol redevine el însuşi, estetul rafinat şi inteligent, beneficiar al unei vaste şi solide culturi, atunci cînd cere scriitorilor romîni să-şi apropie, sistematic, cultura, să înveţe cu perseverenţă, să se ferească de diletantism. Zarifopol respingea incultura artiştilor, la modă într-o vreme, şi cerea instruirea adîncă şi serioasă. „Era odată aici la noi, de şic consacrat, ca literaţii să citească puţin şi pe apucate. (...) Cu ajutorul unor sofisme foarte puţin rafinate se imaginase o ireductibilă opoziţie între geniul artistic şi învăţătura sistematică. (...) Eminescu, în această privinţă, a fost un izolat, cu dragostea lui aprinsă şi serioasă de învăţătură"[49]. Celor care obiectau că inspiraţia nu se învaţă din cărţi şi că deci talentul se poate dispensa de cultură, Zarifopol le răspunde cu superioritatea omului instruit, edificat deopotrivă şi în problema geniului şi a necesităţii învăţăturii : „E hotărît : inspiraţia lirică nu se scoate din cărţi. Totuşi tehnica lirică, a povestirii sau a teatrului evoluează în formă de tradiţie, ca orice altă tehnică şi ca orice sistem intelectual. Originalitatea nu se afirmă întreagă decît prin opunere faţă cu o tradiţie, şi această opunere trebuie să se facă în cît mai deplină cunoştinţă de cauză"[50]. Pe Eminescu îl admira tocmai pentru „ezitările subtile, rezerva şi scrupulul pentru nuanţe pe care lectura şi reflecţia bogată le dezvoltase în sufletul atît de viguros şi de adînc al poetului"[51].

Mai puţin pentru literatura romînă şi mai mult pentru literatura străină, îndeosebi cea franceză, Zarifopol şi-a exersat cu prisosinţă, în studiile şi articolele risipite în periodice sau adunate în volume, spiritul critic incisiv şi foarte personal, capacitatea de a surprinde nuanţele cele mai fine, precum şi siguranţa în formularea aprecierilor severe şi totodată elegante. Exigenţa în artă i-a fost principiul de frunte, în accepţia

---

[47] Paul Zarifopol, *Concluzii pentru cultura Romîniei întregite*, „Adevărul literar şi artistic", 12 V 1929.

[48] Paul Zarifopol, *Biografie, iarăşi şi într-una* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 17—22.

[49] Paul Zarifopol, *Geniul neprihănit* în *Artişti şi idei literare romîne*, p. 55—60.

[50] *Ibidem.*

[51] *Ibidem.*

de necesitate, în practica sa eseistică. Nu numai colecția de inepții literare culese de ici și de colo, cu oroarea omului de gust și de cultură artistică profundă, sau colecția de „mofturi literare", de locuri comune, de dulcegării absurde, de frazări și ornamente ieftine „bune de săturat exigențele intelectuale și estetice ale capetelor trîndave sau altfel infirme, de toată mîna" stau mărturie acestei seriozități și severități critice. Alături de șirul de „rîncede platitudini" în care se etalează retorica, emfaza, cuvintele pretins delicate, expresiile pompoase goale de substanța inteligentă, și pe care Zarifopol nu ezită să le caracterizeze aspru[52], cititorul descoperă simpatiile literare ale criticului și, implicit, etalonul de valoare artistică. Preferințele lui statornice mergînd spre La Rochefoucauld, Flaubert, A. France, Proust etc. dovedesc îndeajuns prețuirea scrisului concentrat, îngrijit, lucrat cu migală. Un scriitor de valoare, în accepția critică a lui Zarifopol, nu se putea limita la buna observare și reflectare artistică a realității, ci trebuia să fie, în același timp, om de rafinament și de cultură aleasă. Zarifopol se lasă condus în scrierile sale de dorința și ambiția de a orienta gustul public către arta adevărată, vrînd să fie ceea ce, de fapt, ceruse Sainte-Beuve unui critic (deși pe Sainte-Beuve nu-l aprecia) : „Criticul nu este altceva decît un om care știe să citească și care învață pe alții să citească".

Cunoscuta sa aversiune față de clasicism, care i-a atras multiple acuzații, între care acelea de : poseur, iconoclast, pamfletar, răsturnător diabolic al valorilor de prim rang etc., n-a fost întru totul paradoxală, sau, mai bine zis, n-a fost decît în parte bravadă și originalitate căutată. În realitate, această negare constantă a valorilor clasice, încununată de corozivele eseuri despre Renan, Maupassant sau Sainte-Beuve [53], e o exagerare a aceleiași orori față de tradiționalismul dogmatic care se complăcea în locul comun. E adevărat că această exagerare care îl împiedică să perceapă realele valori și frumusețI, care îl determina să-l considere pe Molière lipsit de gust și de decență, și tot asemenea pe La Bruyère, Corneille și Racine, să-l persifleze pe Maupassant sau să-l anuleze pe Renan, l-a pus pe Zarifopol într-o lumină extrem de nefavorabilă în fața criticii timpului său. Totuși, e bine să observăm că ceea ce reproșa el în primul rînd clasicismului era închistarea în dogme prăfuite, conformismul, stilul retoric, confecționat după canoanele lui Boileau. „Preceptele de o polițienească siguranță și rigiditate ale unui Malherbe ori Boileau, tragediile și odele întocmite cu o așa clară, economică și prudentă gospodărie, perioadele, cumpătat dezvoltate și fără surprize, versurile și strofele și tiradele logic și explicativ cimentate și atît de frumos curățite de orice imagine mai vie — nu seamănă ele sugestiv cu o întreprindere de industrie pașnică sau războinică nemțească, cu stilul vieții municipale germane, cu *Rechts gehen*, *Links fahren*, și *Verboten*?" — se întreabă Zarifopol, cel ce-și exprimase în repetate rînduri aversiunea împotriva modului de viață din Germania acelor ani, evoluînd spre fascism. Nu e întotdeauna drept și obiectiv în judecățile sale critice despre literatura

[52] Paul Zarifopol, *Despre „sfintele taine ale artei"* în *Artiști și idei literare romîne.*

[53] P. Zarifopol, *Pentru arta literară.*

clasică franceză, iar asociațiile sînt, nu numai o dată, umflate și pătimașe. Caracterizările sînt uneori impresioniste, colorate, pitorești; „O stranie impresie fizică de uscăciune și duritate îmi lasă chiar cel mai simpatic exemplar de poezie clasică franceză; este ca și cum ai avea nisip prăjit în dinți, cenușă sub unghii și te-ai fi spălat pe obraz cu leșie" (*Stil clasic*, „Cronica" an I, 15 nov. 1935, p. 773).

În anticlasicismul său se amestecă și cunoscutul său dispreț pentru burghezie, Zarifopol echivalînd clasicismul cu spiritul burghez: „În cultul regulii, al clarității și economiei, cu deosebire în apucăturile ostentativ didactice vorbește neîndoios grijuliul, cumintele, practicul spirit al burgheziei..." (*ibidem*).

De fapt, în cazul lui Zarifopol, nu e atît vorba de opacitate față de clasicism, de clasicitate, cît de o pledoarie pentru spiritul modern în literatură și de o respingere a formulelor învechite. Cea mai bună dovadă o constituie prețuirea deosebită pe care o are pentru Anatole France, spirit clasicist prin excelență, dar care-și păstrează vioiciunea, bunul gust și înclinarea către zeflemeaua intelectualizată. Pe Voltaire, pe care-l ironizează că „ia slujbă și atitudine de epitrop al bisericii clasiciste", Zarifopol îl admiră atunci cînd încalcă dogma clasică în stil, atunci cînd depășește clasicismul uscat „prin o discretă încercare de pitoresc fantastic și oriental". Povestirea *Hamalul chior* i se pare „un exemplu captivant de artă clasică trecută dincoace de culme"[54] — Zarifopol reproșa clasicismului că a infectat toată literatura franceză cu morbul așa-zisului „stil frumos", înțelegînd prin aceasta stilul făcut, pudrat, fals. Pe Malherbe îl încrimina de a fi fost începătorul acestei „dresuri literare formidabile, a cărei pecete se vede pînă astăzi în Franța pe orice om de condei". Adept al stilului migălit, îndelung cizelat al lui Flaubert, Zarifopol respingea literaturizarea scolastică pe care i se părea a o distinge în activitatea artistică franceză, luată în totalitate. „Dresura tradițională — se dezgustă Zarifopol — pătrunde pînă chiar la suprafața operelor cu intenții ce nu par să aibă de loc a face cu stilul clasic". „Pe francez — explică el — îl biruie însă, într-un fel sau altul, stilul frumos cu care i s-a umplut capul în școli"[55]. Punînd acest „stil frumos" alături de limba viguroasă din marile romane rusești, adeziunea lui Zarifopol se îndreaptă fără ezitare către aceasta din urmă: „Însuși graiul rusesc, arhaic și țărănesc, cuvintele lungi ca la Homer, rostite larg și tare, parc-ar fi strigate pe cîmp de la un lan la altul, e ca dinadins făcut să stea împotriva vorbirii franțuzești, repezi și din vîrful limbii, care sfîrîie nuanțată numai de miorlăituri cîntate, semne ciudat înțelenite ale unei emoționalități de comandă învățată la fel cu celelalte maniere elegante. Același caracter de găleată, de artificiu prea vădit îl are întreg stilul francez, sumar considerat. Fără îndoială, toată literatura apuseană poartă în ea o duplicitate creată de tradiția clasicistă. Dar nicăieri, mi se pare, această tradiție n-a luat forme atît de pronunțat cabotine ca în literatura franțuzească"[56]. Pretutindeni,

[54] Paul Zarifopol, *Stilul clasic*, p. 23—27 în *Despre stil*.
[55] Paul Zarifopol, *Școala franceză*, „Adevărul literar și artistic", 9 decembrie 1928.
[56] Paul Zarifopol, *Rușii* în *Încercări de precizie literară*, p. 52—59.

ca și în fragmentul citat, fraza lui Zarifopol e curgătoare, condimentată cu întorsături ironice, suculentă, vioaie, spirituală, acidă. Pe Zarifopol îl supără deopotrivă claritatea confecționată, excesivă în clasicism, motiv pentru care îl atacă și pe Taine. „Cetitorului bun de astăzi, Taine i se prezintă la prima vedere ca un autor ilizibil prin claritatea lui ofensatoare". Desigur că asemenea opinii, exprimate cu ironie șocantă, par lansate anume pentru a stîrni scandal. S-ar părea că Zarifopol e preocupat continuu de răsturnarea judecăților literare stabilite anterior. Pe Taine îl caracterizează cu o maliție neobosită. Îl supără, ca și la clasici, excesul de sistemă, lipsa de noutate și de neprevăzut. Opera lui Taine, „opera acestui ilustru premiant" nu-i oferea decît o „piramidă de formule simple", „bucuriile simple și tari de școlar eminent căruia îi reușesc problemele ca în carte" [57]. Totuși, Zarifopol îl iartă pe Taine și e gata să-i acorde o prețuire în flagrantă contradicție cu opiniile anterioare, atunci cînd descoperă că Taine „după mărturia lui Melchior de Vogüé îl considera pe Dostoievski enorm și făcea afirmații de genul acesta : „Zola, Daudet, Goncourt și consorții nu-s vrednici să dezlege pantofii omului aceluia". Pentru aceste cuvinte Zarifopol îi acordă lui Taine calificativul de : „excepțional între francezi, prin capacitatea de a simți și înțelege și altceva decît gustul și spiritul consacrat al compatrioților săi. Luați seama cît de curat e stilul lui de fardurile ... distinse pe care vrînd, nevrînd și el le cunoscuse" (*Rușii* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 52—59). Și în alte cazuri Zarifopol, mare admirator al literaturii ruse, vedea în prețuirea acestei literaturi de către scriitorii francezi clasici sau moderni, o dovadă de adevărat gust artistic. Chiar pe Proust, pentru care avea o slăbiciune recunoscută, îl vedea influențat de această literatură. „E greu de crezut că un literat din generația lui Proust ar fi putut să nu cunoască pe Ruși. Minuțiozitatea psihologică a lui Dostoevski din *Crimă și pedeapsă*, mai ales, ori din *Krothaia* nu anunță metoda din *A la recherche du temps perdu* ? (*Tolstoi și Proust* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 41—51).

Modernismul, al cărui adept era, Zarifopol îl vede izvorît tocmai din revolta anticlasicistă : „Din metaforele splendide și noi, născute în *revolta anticlasică* a lui Hugo, din imaginile genial neprevăzute ale lui Rimbaud, din antilogica fermecătoare a lui Mallarmé s-a format în conștiința noastră estetică un țesut fantastic (*Gustav Meyrinck*, în „Adevărul literar și artistic," 8 IV 1928, p. 1—2).

Antidogmatismul lui Zarifopol a evoluat ulterior spre aversiunea față de critica explicativă, precum și față de literatura cu tendință moralizatoare. Inițial, atitudinea lui a fost îndreptățită și denunțarea exagerărilor și vulgarizărilor sociologizante și moralizatoare a fost pozitivă, neeronată. Eroare a fost însă absolutizarea acestor principii care l-au împins către estetica idealistă. Cea mai accentuată atitudine estetizantă a avut-o Zarifopol în legătură cu ideea centrală în jurul căreia își dezvoltă concepțiile, argumentările, exemplificările și anume aceea că un critic trebuie să interpreteze opera de artă avînd în vedere natura estetică a

[57] P. Zarifopol, *Pentru clasarea lui Taine*, „Adevărul literar și artistic", 26 VIII și 21 IX 1928.

acesteia. Deci pornea de la o idee întru totul justă, dar ajungea la considerarea artei ca o valoare „în sine". În general, erorile lui Zarifopol izvorăsc din hipertrofierea unor idei valabile. Susținînd că arta, interpretul, criticul, nu poate să le escamoteze fără a ajunge la denaturări, Zarifopol promova un principiu sănătos, întemeiat, necesar pentru a feri arta de interpretări vulgarizatoare. Dar Zarifopol n-a știut să se oprească înainte de a-și împinge considerațiile în domeniul exagerărilor și, în acest caz, o idee justă s-a transformat pînă într-atît încît, în cele din urmă, a căpătat toate atributele uneia antirealiste și dăunătoare. Condamnînd neglijarea specificului autonom al operei artistice, Zarifopol ajunge să susțină autonomia absolută a operei de artă și s-o rupă total de realitatea socială. Negarea iritată sau zeflemisitoare a „artei cu tendință" a fost, la început, o reacție firească la anumite simplificări și interpretări care neglijau natura estetică a artei. Această atitudine de negare a dus însă, cu sau fără voia lui, la încurajarea estetismului și la promovarea concepției „artă pentru artă". Ajunge să susțină exclusivismul atitudinii estetice, să dea sentințe nedrepte, să se facă vinovat de snobism și să se irite nejustificat și nedrept în fața scriitorilor și a operelor literare care promovau un conținut puternic social. Atacul său îndreptat cu deosebire împotriva erorilor de interpretare pe linia sociologizării și vulgarizării, deși pleca de la un punct de vedere just, nu era totuși cel de care se simțea cel mai mult nevoia în momentul în care s-a produs. Aceste erori nu constituiau — după cum s-a mai arătat[58], pericolul principal, și acesta a și fost motivul pentru care intențiile bune ale lui Zarifopol au ajuns în cele din urmă să deservească și să denatureze scopul pe care și-l propusese inițial. În lumina acestei priviri retrospective în epoca sa, exagerările estetizante ale lui Zarifopol, apar mai grave și mai demne de repudiat.

În vremea în care fascismul era dușmanul principal al gîndirii și esteticii materialiste, estetismul snob cu pretenții de izolare și imparțialitate, devine un curent profund dăunător. Influența lui în mijlocul oamenilor de artă și litere are efecte nocive : tendințe evazioniste din mijlocul vieții sociale, cultivarea unor stări de spirit și preocupări sterile, individualiste. Pe această cale, Paul Zarifopol, care-i cunoscuse pe șefii socialiști, care fusese prieten cu Gherea și Rakovski și care între 1920 și 1934 își publica articolele în presa democrată, ajunge, cu ideile sale extremist-estetice, să facă jocul cercurilor celor mai reacționare. Pornind, de pildă, de la condamnarea, îndreptățită, a îngustimii, limitării și insuficienței metodelor biografic-psihologice și sociologice de investigare critică, Zarifopol ajunge să nege orice utilitate a încadrării operei și artistului în epoca și mediul care, neîndoios, au influențat-o. El vede în creație „fatalitate și mister", unde, „dogma predestinării se aplică cu asprimea ei desăvîrșită"[59], și afirmă că „liber este oricine să întrebuințeze arta cum îl taie capul"[60]. „Vedeți — spunea el în altă parte — este inevitabil că, dacă stăpînește tendința, poezia devine moft"[61].

[58] Gr. Smeu, *Paul Zarifopol și exagerările estetizante*, „Luceafărul", 13 IV 1963.
[59] P. Zarifopol, *Culturalii*, „Adevărul literar și artistic", 15 VII 1928.
[60] P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, 1934, p. 11.
[61] P. Zarifopol, *Artă pentru cultură*, „Adevărul literar și artistic", 16 III 1930.

Criticii care caută, într-o operă literară, oglindirea societății îi stîrnesc indignări uneori amuzate. În combaterea criticii sociologice a lui Ossip-Lourié despre Ibsen — nelipsită de merite reale — în care autorul arăta că teatrul lui Ibsen face procesul societății contemporane lui, Zarifopol folosește fie ironii deplasate, fie citate din Ibsen, alese și rupte din context, pentru a-și ilustra ideile proprii. Citînd un pasaj dintr-o scrisoare a lui Ibsen în care acesta declara că ideile nu-i aparțin, ci sînt ale personajelor care le rostesc și că grija sa, înainte de toate, este aceea de a descrie „oameni, simțiri și vieți omenești", Zarifopol ignora faptul că e firesc ca un artist adevărat să descrie viața și să creeze tipuri vii, avînd însă, în același timp, față de viața pe care o descrie și față de oamenii pe care-i creează, atitudini și sentimente bine precizate, din care se pot trage concluzii filozofico-sociale fără ca acest lucru să împieteze asupra emoției artistice. Pe Zarifopol îl supăra nejustificat faptul că unii critici afirmă că *Nora* e un simbol revoluționar sau că Ragnar este reprezentantul socialismului tot așa cum Solness este al burgheziei [62].

E curios totuși că paralel cu aceste erori Zarifopol își exprimă niște idei foarte juste despre caracterul de clasă al artei și despre opiniile politice ale scriitorilor care se oglindesc în operele lor. Și mai demn de subliniat este faptul că Zarifopol își dă seama, cu luciditate, că în timp ce unii dintre acești scriitori își mărturisesc deschis aceste opinii, alții și le neagă, atît în opera lor cît și a altora, dar e limpede că optează pentru una din extreme. „Gherea — observă Zarifopol — spunea totuși aproape de-a dreptul că ar fi bine să se pătrunză toți literații de socialism. Maiorescu însă, părea să condamne absolut orice urmă de idee politică în operele literare; dar e de însemnat că exemplele care-l supărau erau tocmai literatura cu tendință socialistă, și acea cu tendință poporanistă; și putem bănui că se desfăta fără rezervă cu invectivele lui Eminescu și sarcasmele lui Caragiale. Va fi fost oare plăcerea lui tot așa de deplină și pură cînd cetea batjocurile revoluționare și antimonarhice ale lui Heine?" (*Literatura și seriozitatea* în „Cuvîntul liber" 21 II 1925, 1,7).

Zarifopol nu neagă de fapt literatura realistă, în general, ci literatura în formă de „anchetă psihologică sau socială, cu scop doctrinar"[63] și ajunge la prețuirea exclusivă a formei, a „stilului" refuzînd să accepte menirea ideologică a artei. Criticîndu-l pe Taine pentru faptul că trata arta ca pe un mijloc de informație istorică ori sociologică, Zarifopol împinge această critică în absurd, ajungînd să nege valoarea literaturii care între 1870—1890—„deschidea ochii claselor de sus asupra suferințelor și virtuților poporului". Înverșunat împotriva sociologiei luată drept literatură, a „fondului" fără „formă" artistică, Zarifopol ajunge să ironizeze, acru și deplasat, tineretul care cerea artei să facă apostolat moral și social, și îndosebi intelectualii ruși, revoluționari, despre care face chiar afirmații veninoase: „Au fost cei mai simpliști și cei mai fanatici răspînditori ai acestei dogme asupra artei și literaturii. De la ruși ideile acestea *neliterare* și *antiliterare* au trecut în Romînia". Pornind deci de la o veri-

[62] P. Zarifopol, *Ibsen și diversele chestiuni*, „Adevărul literar și artistic", 17 VI și 24 VI 1928.
[63] P. Zarifopol, *Despre stil și nu despre altele*, „Adevărul literar și artistic", 22 IV 1928.

tabilă şi sinceră dragoste pentru arta adevărată, pentru literatura adevărată, Zarifopol cade într-o extremă nedorită, exaltînd concepţia artei gratuite, a „artei pentru artă".

De fapt, şi în ceea ce priveşte raporturile dintre fond şi formă în artă, Zarifopol rămîne oscilant, contradictoriu, susţinînd uneori supremaţia formei, dar şi idei juste pe linia esteticii ştiinţifice. Legătura şi dependenţa reciprocă între fond şi formă i se pare de nedeslegat : „noi nu mai putem înţelege stilul ca formă şi ornament al unui subiect ; toată cartea, toate cuvintele cu înţelesurile lor sînt, pentru noi, *subiectul* şi n-are sens să vorbim de stil frumos pe subiect urît, de stil urît pe idei frumoase. Critica stilului implică fatal critica gîndirii ; (...). Munca şi tehnica literară în înţelesul modern, consistă dar, în supravegherea scrupuloasă a gîndirii, şi anume a gîndirii prin cuvinte" (Explicaţii pentru cei străini de subiect în vol. *Despre stil*, p. 3—14). Zarifopol insistă în repetate rînduri asupra acestei legături indestructibile între gîndire şi exprimare, idee în care implică şi cunoscuta sa atitudine anticosmopolită. „În chip spontan — spune el — socotim culturalicește infirm pe omul nedestoinic a-şi spune gîndurile şi simţirile potrivit frumuseţii graiului său părintesc. Ridiculul verbal pecetluieşte dezastruos ; el poate aduce omului faliment cetăţenesc. În vorba proastă şi strîmbă, rostită, dar mai ales scrisă, simţim sigur infirmităţi de minte şi adeseori micimi de caracter. Şi să nu uităm că există o falsă frumusețe verbală, care e un simptom negativ mai grav decît orice fel de simplă stîngăcie a cuvîntului" (*Idei pentru cultura literară* în R. F. nr. 2, febr. 1934, p. 404).

Din surprinzătoarea îngemănare de idei juste şi nejuste, cercetătorul de astăzi are datoria să nu treacă uşor peste erori, dar să nu ignore calităţile acestui estetician reprezentativ pentru o întreagă epocă din literatura noastră, anii dintre cele două războaie mondiale.

Spirit critic pătrunzător, Zarifopol nu se oprea în judecarea operelor literare la suprafaţă, la ideile generale, ci sesiza ideea centrală, trăsăturile individuale, adînci, reuşind îndeobşte să caracterizeze sigur şi serios. Neglijenţa şi capriciul în emiterea judecăţilor de valoare sînt doar o aparenţă. În realitate, Zarifopol se apleca asupra textelor cu atenţie pedantă, insistînd şi revenind. Şi-a ales cele mai diverse subiecte dar o dată punctul de plecare fixat, argumentarea nu era lăsată la voia întîmplării, ci supusă rigorii ştiinţifice.

Amestec de seriozitate, luciditate, profunzime critică şi opacitate, eroare şi exagerare, scrierile lui Zarifopol sînt demne să stîrnească interesul şi să constituie obiectul unei analize atente din partea cercetătorului de azi. Profund cinstit, democrat, umanist, P. Zarifopol şi-a păstrat o poziţie singulară, de neangajat, şi n-a descoperit adevărul ştiinţific pentru că era în afara viziunii sale. Zarifopol e, de fapt, o victimă a burgheziei, un exemplu de scriitor pe care mediul intelectual burghez l-a împiedicat să se manifeste potrivit valorii sale. Epoca a făcut ca un om, care nu era revoluţionar, să devină atît de scîrbit şi de dezorientat,încît să considere că e mai bine să se retragă într-o izolare cît mai completă.

Cei care îl urmăresc astăzi cu respect și atenție pe Zarifopol, în manifestările sale literare, rămîn cu regretul adînc, că un om cu atîtea posibilități și care era un antiburghez, a rămas totuși un reprezentant al esteticii burgheze.

PAUL ZARIFOPOL

RÉSUMÉ

C'est le portrait de Paul Zarifopol, personnalité de grand prestige de la culture roumaine dans la période de l'entre-deux guerres, qui constitue l'objet de la présente étude.

Tout en mettant en évidence les côtés contradictoires, l'inconséquence, l'attitude inégale de cet esthéticien dans ses jugements critiques, l'étude insiste sur ses idées de valeur qui ne sont pas loin de l'esthétique scientifique. Ses erreurs, ses conceptions erronées au poin de vue idéologique ont été dépistées, précisées et soumises au lecteur ; on a considéré pourtant qu'il serait d'une importance plus grande de souligner surtout les idées progressistes de valeur, comprises dans l'œuvre critique et esthétique, de même que dans l'activité de publiciste de Zarifopol.

On a longuement insisté sur l'amitié entre Caragiale et Zarifopol, cette amitié étant considérée comme un élément prépondérant pour la formation et pour le développement de l'esprit critique de ce dernier.

L'analyse des textes met en évidence le fait que, quoique Zarifopol se soit éloigné de la formule monographique, en adoptant celle de l'essai, son style de travail demeure scientifique, sa minutie poussant parfois jusqu'à la pédanterie.

Le sérieux de son information, le sens de la responsabilité, la lucidité, la profondeur de l'observation caractérisent avant tout les écrits de Zarifopol.

Personnalité de grande culture et de grande finesse intellectuelle, Zarifopol s'est attentivement penché sur le phénomène littéraire roumain et étranger (français surtout) en se déclarant avec véhémence contre la fausse littérature et en faisant l'éloge de la véritable création. Des volumes comme : « A propos du style, notes et exemples » (1930), « Artistes et idées littéraires roumaines » (1930), « Pour un art littéraire » (1934) « Essais de précision littéraire », de même que les nombreux articles parsemés dans les revues périodiques littéraires de l'époque, nous font connaître ce grand amateur et connaisseur du véritable art, sans pitié pour la rhétorique sentimentale, pour l'imposture littéraire, le cosmopolitisme et le dogmatisme.

ПАУЛЬ ЗАРИФОПОЛ

РЕЗЮМЕ

Целью работы является раскрытие в критическом и историко-литературном плане творческой индивидуальности одного из виднейших представителей румынской культуры периода между двумя мировыми войнами, Паула Зарифопола. Указывая на противоречивость, непоследовательность в оценках, характерные иногда для этого критика-эстета, автор статьи останавливается подробнее на его ценных идеях, приближающихся к научной эстетике. Не забывая об ошибочных положениях критика, выделяя и анализируя особо его неверные в идеологическом отношении взгляды, автор считает, однако, наиболее важным подчеркнуть ценные, прогрессивные идеи, содержащиеся как в критическом и эстетическом наследии, так и в публицистике Зарифопола.

В работе подробно говорится о дружбе между Караджале и Зарифополом, оказавшей решающее влияние на формирование и обострение критического чутья последнего. Разбор текстов позволяет показать, что, хотя Зарифопол избегает монографической формы исследования, предпочитая эссе, его стиль работы остается научным, а тщательность анализа доходит иногда до педантичности. Серьезность документации, чувство ответственности, ясность взгляда, глубина замечаний характеризуют все, написанное Зарифополом.

Человек большой культуры и тонкого интеллекта, Зарифопол с большим вниманием относился к явлениям румынской и зарубежной, особенно французской, литературы, всегда резко выступая против фальшивых и горячо приветствуя подлинные произведения искусства. Такие его книги как «О стиле, замечания и примеры», «Румынские художники и литературные идеи» (1930), «За литературное искусство» (1934), «Попытки литературных уточнений» (1931), а также многочисленные статьи, встречающиеся в периодических изданиях той эпохи, говорят нам о великом знатоке и ценителе подлинного искусства, непримиримом к сентиментальной риторике, литературной подделке, догматизму и космополитизму.

PROBLEMA REALIZĂRII UMANE ÎN OPERA LUI CAMIL PETRESCU

DE

MARCEL DUȚĂ

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR

PRECIZĂRI PRELIMINARII (CHESTIUNI DE METODĂ)

Neîndoios — ceea ce prezintă interes în primul rînd în moștenirea unui artist este opera sa. Nimeni nu crede, firește, că ideile și concepțiile, atunci cînd au fost exprimate în lucrări teoretice, pot fi ignorate sau cel puțin neglijate. Dar de cînd profunda analiză a lui Engels a dezvăluit „cazul" — devenit de-acum clasic — al realistului Balzac dublat de teoreticianul legitimist, interpretarea operei unui artist și-a stabilit mai precis coordonatele proprii, în sensul unei nuanțări mai substanțiale a raporturilor relativ interdependente dintre creația artistică și gîndirea teoretică. Ceea ce Engels considera „drept unul din cele mai mari triumfuri ale realismului" — anume „faptul că Balzac a fost nevoit să acționeze împotriva propriei sale simpatii de clasă și prejudecăți politice"[1] — este o caracteristică a mai tuturor marilor creatori credincioși zugrăvirii realiste a vieții, dar implicați în imperiul tuturor contradicțiilor societății capitaliste.

Iată de ce analiza moștenirii culturale trebuie să se concentreze în primul rînd asupra realității concrete reflectate — opera, în interdependență strînsă cu realitatea concretă istorică — viața, și numai în al doilea rînd asupra gîndirii teoretice, în interdependență relativă cu opera — și numai în scopul clarificării unor idei transfigurate nebulos, sau al adîncirii unor concluzii, toate conținute în operă; în rare cazuri, în scopul evidențierii unor idei derivate din ideologia dominantă, mistificatoare, care n-au trecut în operă, sau a unor intenții ratate pe drum în procesul reflectării veridice a vieții ...

[1] Marx-Engels, *Despre literatură*, ESPLP, 1953, p. 138.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 121–144, BUCUREȘTI, 1964

Aceste principii de bază, călăuzitoare sînt proprii și activității lui Camil Petrescu, talentat scriitor și pătrunzător teoretician totodată, spirit lucid, conștient el însuși de forța lor. După o intensă activitate literară de mai bine de două decenii, care îi asigurase un loc de frunte în istoria literaturii romîne, dar care îi zdruncinase încrederea în artă, trecut în domeniul filozofiei, Camil Petrescu remarca, parantetic, nu fără un gînd retrospectiv — desigur, într-o lucrare de estetică din 1937: „E un decalaj între intenția teoretică și faptă, provocat din imposibilitatea traducerii principiului fals formulat, în act adecvat. E o distanță, un vag paralelism, de la cap la mînă, ca într-un soi de viziune onirică în care cel cu ochii închiși nu are pace și love̦ște perina, dar visează că mîngîie sau love̦ște o persoană. Această modalitate noi o socotim specifică activității omene̦ști și e oarecum o depășire a bovarismului, fiindcă omul nu numai că se crede că e ceea ce se dore̦ște să fie, dar socoate că realizează ceea ce afirmă, și sînt cazuri cînd activitatea concretă merge de-a dreptul în sens contrazicător cu conceptul inițial și determinant, fără ca măcar cel interesat să observe vreo discrepanță"[2].

Considerînd că analiza operei unui creator trebuie să ducă în mod necesar de la stabilirea coordonatelor universului său la esența și specificul artei sale — am ajuns, dintr-un contact îndelung și pasionat cu opera lui Camil Petrescu, la dezvăluirea ideilor esențiale din care au crescut gîndirea și originalitatea artei sale. Refacerea, apoi, într-o analiză critică marxist-leninistă, a întregii sale activități *antitetice*, raportată permanent la propriile sale *teze*, ca la niște numitori comuni, a sublimat în *sinteze* revelatoare pentru înțelegerea profundă a vieții și operei lui Camil Petrescu — și nu numai a lui, dar și a altor creatori din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Problema tratată aici fiind de natură teoretică, analiza întreprinsă presupune, firesc, o considerare simultană și permanentă a întregii opere, în care citatele ilustrative sînt ridicate la sensul conceptual, dincolo de transfigurarea artistică — opera fiind, deci, mai mult implicată, decît explicată ...

Citatele, năzuind și ele spre sfera teoretică, sînt alese în concordanță cu propria concepție a lui Camil Petrescu, care opina că „de obicei se întîlnesc în orice lucrare pasaje în care autorii își concentrează gîndirea lapidar"[3].

... În sfîrșit, dacă pe alocuri stilul acestei lucrări poate părea abstract, obositor parantetic etc. — nu este decît tributul firesc datorat unui anume mimetism al criticii care se vrea adecvată obiectului.

---

[2] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Fundației, București, 1937, p. 34—35.

[3] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică*..., p. 14.

SCURTĂ CRITICĂ A CRITICII

Critica literară, pe de-asupra tuturor rezervelor — în cel mai bun caz, a fost unanimă totuşi în a recunoaşte operei lui Camil Petrescu o constanţă: problematica intelectuală.

Într-adevăr, ceea ce la alţi scriitori era o problemă, şi tratată ca atare, într-o situaţie concretă, rezolvată pînă la soluţii, la Camil Petrescu, scriitor cu bogate resurse de analiză teoretică, devine o problematică de esenţă a vieţii şi a artei, care se cere analizată în concretul posibil sau necesar, din variate unghiuri de vedere, într-un proces complex şi profund, pînă la certitudini imuabile, la adevăruri absolute.

Încercînd să pătrundă esenţa unei activităţi bogată în diversitatea ei, criticii care s-au vrut mai profunzi au conchis, invariabil, că operei lui Camil Petrescu îi este caracteristică dezbaterea problemei intelectualului.

Într-un studiu intitulat ca atare, D. Solomon îl caracteriza de la început pe Camil Petrescu ca „primul scriitor care abordează cu mijloace moderne şi în esenţă tema intelectualităţii, transformînd-o în tema centrală (şi nu greşim considerînd-o chiar unică a operei sale)"[4].

H. Bratu şi V. Moglescu, în studiul introductiv la ediţia de *Teatru* apărută între 1957—1959, afirmau, mai la obiect, că „atît în proză, cît şi în teatru, Camil Petrescu a oglindit, în perioada dintre cele două războaie mondiale, în primul rînd problemele intelectualităţii romîneşti"[5].

Căutînd să surprindă caracteristica definitorie a întregii activităţi a lui Camil Petrescu, Ov. S. Crohmălniceanu găsea «o „cheie" sigură a literaturii sale » în « dialectica livrescă a creaţiei » sale, în subsidiarul polemic al operei scriitorului militant, care, asemeni florentinului din alt veac, nu putea accepta posibilitatea existenţei reale a „indiferentismului ideologic", şi care în „Addenda la falsul tratat ..." îşi mărturisea „predilecţia" de a lucra în opoziţie, convins că din confruntarea diverselor puncte de vedere se întregeşte adevărul*.

(Se mai remarcase, de altfel, că „scriitorul are vocaţia polemicii"[6], dar nu face din ea un scop ultim.)

Peste un an — în cursul ţinut la Universitate — Ov. S. Crohmălniceanu surprindea fin unitatea operei atît de complexe a lui Camil Petrescu în raportul triplu al „problematicii, spiritului polemic şi facturii artistice".

Cei care au lărgit cadrul analizei au sesizat — dar scriitorul însuşi declarase în repetate rînduri — că în opera sa „totul este problemă de cunoaştere"[7].

---

[4] D. Solomon, *Problema intelectualului în opera lui C. P.*, m.b.c., 56/1957, p. 6.

[5] Camil Petrescu, *Teatru*, ESPLA, 1957, p. 5.

* Aşa cum prin modalitatea artistică a interferenţei impresiilor diferite ale Doamnei T., ale lui Fred Vasilescu, ale lui Ladima cu „judecăţile" Emiliei sau ale autorului însuşi se reconstituie adevărul realităţii din *Patul lui Procust*.

[6] Sorin Arghir, prefaţă la *Patul lui Procust*, ESPLA, 1957, p. 5.

[7] P. Comarnescu, *Camil Petrescu — romancier*, „Romînia literară", nr. 53/1933.

Și, firesc, s-a mers și mai departe, identificîndu-se „aspirația operei sale" cu „încercarea de a găsi un principiu ordonator apt să releve oamenilor realitatea și pe ei înșiși"[8].

Cei mai mulți s-au oprit aici și, dezorientați și de teoriile autorului, au conchis că în cadrul problematicii intelectuale Camil Petrescu „analizează mai ales substanța activității intelectuale — efortul de cunoaștere"[9].

Anticipînd asupra viitorului operei și căutîndu-i „permanența", D. Micu a înțeles că în viziunea lui Camil Petrescu cunoașterea prin artă, care „aduce omului, umanității, un spor al cunoașterii de sine" este numai o „armă de luptă" în „aspirațiile omului de a-și domina destinul". Criticul definea astfel „chemarea căreia Camil Petrescu înțelesese să-și dedice integral existența omenească"[10] — și ajungea, fără s-o spună explicit, la problema fundamentală a operei scriitorului considerat, la rădăcinile umanismului acestei opere, *problema realizării umane*. Dar cu aceasta, opera lui Camil Petrescu depășește problematica dramei intelectualului, înglobîndu-se în sfera atotcuprinzătoare și eternă a luptei omului cu forțele potrivnice dezvoltării sale puternice și armonioase.

UMANISMUL ARTEI

Caracteristică activității lui Camil Petrescu este acea legătură indisolubilă dintre viața și opera sa, care a constituit și baza autenticității realismului său[11], asupra căreia a insistat atît de mult, de la intervențiile sale teoretice și pînă la interviurile de gazetă.

Orice dat artistic — pretindea Camil Petrescu, cu alte cuvinte* — trebuie să aibă la bază o trăire autentică — (Arta — spunea el — este o „sinteză", „contopirea într-o nouă sinteză a unor elemente disparate ca origine, dar toate strict autentice"[12]) — și să fie semnificativ („Abstracția artistului — spunea el în altă parte — e neapărat selectivă, căci asta îl deosebește de „realistul" vulgar. El caută semnificații, căci trăirea este nonexistentă dacă nu are semnificații, deci conștiință"[13]).

Și, în acest sens, întreaga operă a scriitorului își are rădăcinile și echivalențele în experiența de viață a gazetarului intelectual, în viața proprie a lui Camil Petrescu.

Piesa *Jocul ielelor* își are punctul de plecare, după propria mărturisire a autorului, într-o dramă cotidiană plină de semnificații pentru lumea în care trăia[14].

---

[8] B. Elvin, *Camil Petrescu — studiu critic*, EPL, 1962, p. 130.

[9] D. Solomon, *op. cit.*, p. 6.

[10] Dumitru Micu, *Permanența operei lui C.P.*, „Gazeta literară", 29 mai 1958.

[11] T. Vianu: „A fost nu numai unul din scriitorii cei mai veridici, unul din acei care au dus mai departe metodele realismului..." — (*Despărțirea de Camil*, „Gazeta literară", 23 mai 1957.)

* Vezi și Postfața la *Versuri*, ESPLA, 1957.

[12] *Eug. Jebeleanu de vorbă cu Camil Petrescu*, „Romînia literară", 51/1933.

[13] Camil Petrescu, recenzie la *Femei* de M. Sebastian, „Romînia literară", 1933, nr. 55.

[14] V. *Cuvînt după un sfert de veac*, pref. la *Ultima noapte...*, ESPLA, 1955.

S-au găsit asemănări între campania de presă a lui Gelu Ruscanu în „Dreptatea socială" şi cea dusă de N. D. Cocea în „Facla"[15].

Despre *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, autorul mărturisea : „Jurnalul meu de război l-am atribuit lui Ştefan Gheorghidiu şi formează volumul al doilea din roman, versiune cu mici schimbări de nume, dar în ce priveşte faptele, autentică"[16].

Romanul *Patul lui Procust* conţine în note articolele lui Ladima publicate în „Veacul" lui Nae Gheorghidiu. Ele sînt însă articolele lui Camil Petrescu însuşi publicate în „Omul liber" al lui Jean T. H. Florescu. Iar «conflictul lui Ladima la „Veacul" cu Nae Gheorghidiu este aidoma cu cel al lui Camil Petrescu cu Jean T. H. Florescu la „Omul liber"»[17].

O pagină de *Jurnal* intim, lapidară, tragică dar sobră : „15—16 august 1931. Ce să fac ? Dacă mă ocup de studiile filozofice mor de foame, dacă fac gazetărie nu pot s-o fac la altă gazetă decît a mea, căci nu mă primeşte nimeni ..."[18] — aminteşte imediat drama poetului Ladima, obligat să-şi vîndă condeiul.

Şi exemplele ar putea fi inseriate pînă la situaţii similare şi fraze identice în opere diferite, ceea ce lasă iarăşi certitudinea faptului autentic, fixat.

Se înţelege de la sine că în opera de artă ficţiunea îşi are rolul ei — şi Camil Petrescu însuşi l-a arătat adeseori. „Inducţia concretă a esenţialului", cum îi plăcea scriitorului s-o denumească, trebuie să fie însă tot în limitele autenticităţii posibile şi, iarăşi, să aibă semnificaţii („căci trăirea este nonexistenţă dacă nu are semnificaţii") ...

Trezit la viaţă singur pe lume într-o societate în care contradicţiile căpătau proporţii şi semnificaţii tragice pentru soarta umanităţii, scos în stradă de la cursurile de filozofie pentru a fi amestecat în febrilitatea pregătirilor de război, spirit independent şi lucid, Camil Petrescu a scrutat în profunzime societatea în mijlocul căreia trăia, i-a văzut adevărata faţă : „Această ordine burghezo-capitalistă, pretins democrată, pretins liberală, este o falsă ordine, este anarhia mascată fiindcă subordonează banului toate valorile şi impune prin mijloace politice (privilegii de stat, trust, garanţii, protecţii vamale etc.) primatul producţiei economice pentru ca să aibă astfel, în condiţiile pe care le vrea, comandamentul vieţii de stat şi deci exploatarea crîncenă a celorlalte categorii sociale"[19].

Analiza sa mersese mult în adînc, spre mecanismul ascuns al orînduirii capitaliste şi înţelegerea sa nu era departe de viziunea lui Marx care dezvăluise adevărata situaţie a claselor în orînduirea capitalului. În 1916 primul său erou (Gelu Ruscanu) înţelegea că muncitorii „sînt

---

[15] H. Bratu, V. Moglescu, *op. cit.* ; O. Crohmălniceanu, *op. cit.*

[16] Jack Berariu, *Cu Camil Petrescu, despre el şi despre alţii*, „Rampa", 12. X. 1931.

[17] *Cîteva date mai puţin cunoscute din activitatea lui Camil Petrescu*, „Viaţa romînească", 4/1954.

[18] Camil Petrescu, *Jurnal*, fragmente, „Viaţa romînească", 12/1957, 1/1958.

[19] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Cultura naţională, 1936, p. 218.

hrăniți numai cît să nu moară ... ca să nu-și întrerupă lucrul"; și această înțelegere îl făcea să strige lumii capitaliste, făcîndu-se ecoul „dreptății sociale" : „pentru munca lor au dreptul — dreptul, înțelegi? — la o viață omenească și chiar la puțină fericire ..."[20].

Așadar, polemica pornită împotriva filozofului conformist era netă : „Nu, lumea asta nu e cea mai bună cu putință"[20].

Atunci care erau căile ce trebuiau urmate pentru a fi înlăturate nedreptatea și durerea, și a fi instaurate dreptatea și fericirea, cerințe firești ale naturii umane?... [21]. Asiduul lector al filozofilor clasici și moderni găsea *două* posibile : „Viața asta pe care o trăim aici, în timpul acesta și în locul acesta și între oamenii între care trăim e urîtă, vulgară și meschină. Singurul lucru acceptabil pe care îl poate oferi e doar dorința de a evada din ea, sforțarea de a o schimba cît de puțin" [22].

Intelectual lucid, implîntat adînc în realitățile sociale romînești, Camil Petrescu era conștient că prima soluție e o amăgire : „Libertatea de a te izola e o iluzie, ca și libertatea de a crea într-un stat capitalist. Este libertatea de a muri de foame, ori de-a te închiria cu lașitate în orice condiții și doar cînd e nevoie de tine"[23].

Rămînea cealaltă soluție. Și primul erou al lui Camil Petrescu concretiza încercarea pe singurul drum într-adevăr posibil în condițiile istorice date — mișcarea muncitorească. Gelu Ruscanu părăsește lumea din care făcea parte prin origine, dar pe care o vedea sortită, istoric, pieirii și se dedică activității socialiste. Această activitate, de neînțeles pentru un om din lumea pe care o părăsise de bună voie, este explicată sincer, simplu, ca un comandament moral : „Pentru ca să fie puțină dreptate pe lumea asta ..."[24].

Căpătînd deci certitudinea „iluziei izolării" în lume[25], Camil Petrescu depășea amăgirea „luceafărului"[26] și, demonstrînd prin vasta sa polemică incompatibilitatea condiției de adevărat intelectual cu societatea burgheză, trecea în domeniul căutărilor concrete, în cîmpul luptei pentru dreptate și fericire.

Și orice concretizări artistice a dat, orice soluții a oferit, crezul umanist al întregii sale existențe a rămas mereu același, așa cum ni l-a mărturisit o dată cu candoarea și sinceritatea care îl caracterizau :

---

[20] Camil Petrescu, *Teatru*, ed. cit., p. 257, 258, 280 — Cf. Camil Petrescu, *Cuvînt după un sfert de veac*, *loc. cit.*

[21] Cf. Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 179 : „Pentru ce viața, pentru ce nebunia acestei organizări sociale contrariază fericiri atît de firești? și pe care le dorim atît de mult?".

[22] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 447. Cf. Tudor Vianu : „Astăzi încă nu știm să răspundem durerii, decît sau cu îndemnul de a ne refugia în lumea mai bună a spiritului, sau cu acela de a ne integra mai bine în ordinea rațională a realului, în care durerea nu apare decît ca efectul unor adaptări imperfecte. Etica noastră continuă astfel a construi pe îndoita temelie așezată în antichitate de Platon și stoici" (*Idealul clasic al omului*, „Vremea", 1934, p. 11).

[23] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 218—219.

[24] Camil Petrescu, *Teatru*, p. 251.

[25] Cf. Lenin : „Nu poți trăi într-o societate si să fii liber de această societate" (*Despre artă și cultură*, ESPLP, 1957, p. 53).

[26] Cf. D. Solomon, *op. cit.*

„Mă întorsesem din război, cu un sentiment aproape metafizic al camaraderiei, solidar cu tot ce e suferință și dor de mai bine în lume. Destinul comun al lunilor de tranșee, egalitatea în fața morții păreau semnul unui destin legat cu toată omenirea pentru tot restul vieții ... Încrederea mea în oameni era nemărginită, ca și dorința de a fi prețuit și iubit de ei"[27].

La baza crezului său umanist Camil Petrescu a avut o înaltă și modernă concepție despre artă. Și în pofida unor încercări mai puțin reușite (*Mioara* ș.a), sau a unor rătăciri mai mult de natură teoretică („drama absolută" etc.), arta sa a rămas realistă și valoroasă prin contactul ei permanent cu realitatea, cu situația concret-istorică a Romîniei dintre cele două războaie mondiale. Căci, așa cum am mai arătat, scriitorul nu și-a conceput arta ruptă de realitatea vieții sale — tot așa cum nici viața sa n-a însemnat decît o credincioasă dăruire artei.

În arta sa, Camil Petrescu a sublimat artistic tot ceea ce a acumulat în viața sa. Așa cum spunea mai demult Petru Comarnescu — cu referire la romanele sale, dar afirmația e adevărată pentru întreaga sa operă — „omul Camil Petrescu intră în aceste romane cu întreaga lui viață de îndrăgostit, de gînditor, de polemist, de critic teatral, de romîn, de anticapitalist și de iubitor al unei ierarhizări a valorilor, care lipsește acestei țări"[28].

Pe două mari coordonate a evoluat gîndirea artistică* a lui Camil Petrescu : analiza lucidă a societății și generalizarea filozofică. (Ar trebui, poate, să vorbim de una singură — filozofia fiind, în fapt, o reflectare a realității ; dar cum această filozofie n-a fost, mai adesea, derivată din realitatea istorică imediată, ci venită din alte timpuri sau locuri, ea s-a aplicat realității romînești anistoric, — ca un „pat al lui Procust", neadecvat.)

Procedînd, așadar, la analiza lucidă a societății romînești de la începutul acestui secol — în ce situație se găsește intelectualul onest, însetat de dreptate și fericire, care se „încăpățînează — cum îl caracterizează just Ov. Crohmălniceanu pe Camil Petrescu — să nu fie decît intelectual, și ține să ducă lupta împotriva ordinei ostile din jur, numai în această calitate"?[29]. Am citat deja un pasaj din „noocrația necesară" în care scriitorul teoretician surprindea esența așa-zisei „ordini burghezo-capitaliste" care „subordonează banului toate valorile" și în care burghezia prin toate mijloacele, nu urmărește decît „exploatarea crîncenă a celorlalte categorii sociale". Acest proces de demascare a continuat în toată literatura sa, mai ales în romane, ca și în publicistica sa, și scriitorul mărturisea că a scris „pentru ca să fie spus ceea ce socotea el că trebuia să se spună despre burghezie"[30]. Articolele atribuite lui

---

[27] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 401.

[28] Petre Comarnescu, *loc. cit.*

* Deși, tot pe aceste două mari coordonate a încercat și teoretizări („Despre noocrația necesară", „Doctrina substanței").

[29] Ov. Crohmălniceanu, *Camil Petrescu și demonul polemicii*, „Viața rom", nr. 5/1957.

[30] Camil Petrescu, *Cuvînt după un sfert de veac*, *op. cit.*, p. 18.

Ladima, ca și multe alte articole ale lui Camil Petrescu*, pun în lumină situația economico-politică a Romîniei din prima jumătate a acestui secol cu mult adevăr și dreptate.

Cele două lumi ireductibile ale societății burgheze sînt văzute distinct: „E mizerie, cumplită, dar numai într-o parte din populație ... Nu e sărăcie generală ... Criză ... E altceva: E o proastă distribuție". „Jaful cel mai sfruntat" al claselor „spoliatoare" este pus la stîlpul infamiei. „Fraudele directe... evaziunile fiscale vor nărui statul romînesc. Să-ți spun eu dumitale un adevăr, ca fierul înroșit de viu: Nu există dușmani mai mari și mai aprigi ai statului romînesc de azi, decît burghezia romînească". În felul lui, Ladima înțelegea criza generală în care intrase capitalismul. „Nu e o criză economică ... e o criză a statului romînesc ...". Și conchidea, nu fără viziune: „Sîntem la o răspîntie istorică"[31].

Ce loc îi revenea intelectualului cinstit în această societate?[32]. Să vedem chiar mărturiile unui contemporan — înrudit, de altfel, spiritualiceşte cu Camil Petrescu — care consacra un studiu special „condițiilor scrisului modern", în 1935: „Ce rol poate juca într-un conflict așa de feroce, așa de serios (— e vorba de contradicțiile din societatea burgheză — M.D.) dezarmatul literat? Figură de „parent pauvre" care așteaptă frimituri dintr-un banchet regal servit pentru alții. Nu-i rămîne decît să se angajeze mercenar* pentru imnuri ori înjurături comandate"[33].

Camil Petrescu însuși — am arătat mai înainte — înțelesese, din propria-i experiență, alternativa intelectualului în statul capitalist: „a muri de foame, ori a te închiria cu lașitate în orice condiții". Dar ce dramă era această situație pentru intelectualul adevărat, dornic de dreptate și fericire în lume! Societatea burgheză îl strivea sub cinismul laș al mediocrității sale[34], îl trecea, nediferențiat, neînsemnat, la carul greu al intereselor sale. „Scrisul — nota același sociologist — devine o datorie de breaslă, tailorizată, fără nici un aspect calitativ, fără nici o specificare de talent individual"[35]. Situație care năștea, în mod dialectic, în personalitatea puternică și mîndră a intelectualului adevărat, dorința afirmării, a unei realizări superioare. „În epoca actuală — scriau Marx și Engels în *Ideologia germană* — dominația împrejurărilor obiective asupra indivizilor, strivirea individualității de către hazard a luat forma cea mai accentuată și cea mai generală, punînd astfel în fața indivizilor existenți o sarcină foarte precisă. Ea le-a pus sarcina de a înlocui do-

---

* V. Vol. antologic: Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, EPL, 1962.

[31] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ESPLA, 1957, p. 256, 254, 253, 255.

[32] „Ce suflete pot crește într-o astfel de mocirlă?", cugetă Ladima (p. 258).

* Ladima însuși se definește „mercenar al condeiului" (p. 311).

[33] Mihai Ralea, *Valori*, Ed. Fundațiilor, 1935, p. 104.

[34] Cf. „opinia" lui Nae Gheorghidiu: „Nene Tache, orice ai spune, e fermecătoare naivitatea să crezi că tu poți îndrepta o țară" (*Ultima noapte...*, p. 51).

— id. „aserțiunea" unui fost ministru: „... statele nu se creează și nu durează prin oameni ca Ștefan Gheorghidiu, ca George Ladima, ci prin contribuții pozitive ca Nae Gheorghidiu. Pentru un stat e mai preferabil un constructor, chiar veros, unui individualist, oricît de strălucit, dar dizolvant" (*Patul lui Procust*, p. 266).

[35] Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 105.

minația împrejurărilor și hazardului asupra indivizilor prin dominația indivizilor asupra hazardului și a împrejurărilor"[36].

Această zbatere dialectică a fost puternic simțită de Camil Petrescu și toată viața și opera sa ilustrează încercarea desperată de a-i prinde datele esențiale, de a-i găsi rezolvări, soluții. Pînă în ultima perioadă a vieții sale, cînd istoria însăși a demonstrat, Camil Petrescu n-a înțeles că „desființarea autonomizării împrejurărilor față de indivizi, a supunerii individualității față de hazard, a subordonării relațiilor personale față de relațiile generale de clasă etc. depinde în ultimă instanță de desființarea diviziunii muncii ... de organizarea societății pe baze comuniste"[36].

Căutările lui Camil Petrescu, în condițiile ideologiei burgheze dominante, mistificatoare — „solicitat de toate contradicțiile și mirajele"[37] — au mers pe căi lăturalnice, s-au învîrtit în jurul nodului gordian, iar soluțiile au continuat să rămînă nesatisfăcătoare chiar pentru scriitorul însuși. Așa se și explică, de altfel, reluarea, în opere diferite, mereu a aceleiași probleme, în ipoteze diverse, a realizării umane.

Este locul să precizăm că gîndirea sa filozofică, bogată și pertinentă, care l-a ajutat în analiza, detașată, a realității sociale și în realizarea unei arte autentice, valoroase, s-a dovedit ineficace în găsirea soluțiilor; ea s-a aplicat, de cele mai multe ori, așa cum am mai arătat, realității românești ca un „pat al lui Procust", neadecvat, greșit. Falsitatea „noocrației necesare" își are izvorul în aplicarea anistorică a principiilor *Republicii* lui Platon realităților statului burghezo-capitalist românesc. Căci „*Republica* sa ideală ... nu este decît o transpunere idealizată a realității ateniene ... În regimul capitalist însă intelectualii încetează să se identifice cu clasa conducătoare și chiar să formeze o clasă omogenă. Funcțiile intelectuale se diversifică. Integrați din ce în ce mai puternic în regimul economiei de mărfuri și supuși legilor sale, creatorii înșiși de „valori" creează „valori" în sensul economic al termenului, mărfuri, supuse tuturor vicisitudinilor speculei și exploatării"[38].

Deși apropiat la începutul activității sale de mișcarea socialistă, dezorientat de „tarele oportunismului și ale iluziilor social-democrației"[39] de care aceasta era roasă, Camil Petrescu n-a înțeles, în prima parte a vieții sale, rolul clasei muncitoare de a elibera, o dată cu sine, întreaga societate și de a da astfel adevăratul curs liber dezvoltării personalității umane. El a continuat să creadă cu înverșunare în forța ordonatoare, independentă, a inteligenței umane, în rolul social al intelectualității. Și n-a încetat să lanseze apeluri în „Săptămîna muncii intelectuale și artistice", anume constituită, să se zbată, să lupte pentru unirea tuturor intelectualilor într-un fel de supra-clasă socială. Eroarea era însă fundamentală! Intelectualii erau aserviți unor cauze sociale prea diferite pentru a fi posibilă concilierea; iar gîndirea filozofică, ca atare, nu mai evolua de mult în sensul realității. „Desprinsă de munca fizică și de

[36] Marx-Engels, *op. cit.*, p. 119.
[37] Camil Petrescu, *Teatru*, III, Ed. Fundațiilor, 1947 (Addenda..., p. 487).
[38] Roger Garaudy, *Umanismul marxist*, EP, 1959, p. 191, 192, 193.
[39] H. Bratu și V. Moglescu, *loc. cit.*, p. 9.

raporturile concrete cu realul, gîndirea este prizoniera iluziei că ar fi forța supremă și ordonatoare a lumii. Aceasta se traduce practic fie prin evadarea din lumea reală, fie prin credința că rezolvarea tuturor contradicțiilor este posibilă prin gîndire și, astfel, că lupta fățișă poate fi substituită prin conciliere intelectuală și evoluție pașnică"[40]. Ceea ce s-a întîmplat și cu artistul romîn: după încercarea cîtorva soluții care s-au dovedit ineficace (mai ales eșuarea constituirii „Confederației Generale a Muncii Intelectuale"), scriitorul militant s-a retras în mrejele filozofiei care se voia ruptă de realitate ...

Amintindu-și de întreaga sa luptă anterioară, în pragul unei noi și intense activități, Camil Petrescu conchidea, în 1947, că adevărata cauză a înăbușirii personalității era „climatul vitreg impus de regimul capitalist"[41].

I-a fost dat generației de intelectuali a lui Camil Petrescu să se zbată în cele mai ascuțite contradicții ale societății capitaliste, să le trăiască pînă la experiența înfiorătoare, și în unele sensuri capitală, a războiului, să rătăcească în această lume ostilă ca într-un alt infern. Războiul imperialist a însemnat pentru acești intelectuali o experiență capitală nu numai în sensul că i-a pus în fața morții, dar ea a fost și o smulgere brutală a tuturor măștilor, o răsturnare a valorilor stabilite. (Cf. și literatura despre război: Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu etc.) „Drama războiului — nota fostul combatant — nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cît această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel"[42]. Ceea ce interesează aici, însă, este faptul că războiul a pus cu o acuitate maximă problema pe care condițiile societății capitaliste o întrețineau zi de zi: problema strivirii individualității. „Atunci ne-au învățat — și-amintește același M. Ralea — a trăi fără individualitate, ca la cazarmă. Individul, entitate supremă pînă atunci, a murit și el în tranșee"[43]. Războiul, însă, după ce dusese această problemă la limita ultimă, a trecut-o și dincolo: nimicirea individului. Cumulată cu relațiile sociale ostile dezvoltării personalității*, ideea de dat natural implacabil a morții trebuie să fi apărut tînărului aflat abia în pragul vieții nu numai catastrofală, dar și absurdă, de neîndurat. Iată datele acestei probleme, retrospectiv, într-o înfiorantă realitate consumată tragic, la unul din eroii săi — Ladima: „ ... și dacă sînt țărînă din țărînă, dacă am ieșit din

[40] Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 198—199.

[41] Camil Petrescu, *Meandrele unui discuții*, „Revista Fundațiilor", 12/1947.

[42] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 330.

[43] Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 61.

Cf. Camil Petrescu (citat după E. Jünger). În război „simți cu groază că toată inteligența ta, însușirile, darurile intelectuale au devenit ceva neînsemnat, ridicol". (*Ultima noapte...*, p. 314, în notă).

* Cf. În capitalism se încurajează în special ceea ce profită comerțului. Dacă o anumită aptitudine a unui om e selectată în vederea unei utilități maxime, iar el este cultivat pentru ea, restul însușirilor personalității sale sînt ignorate, părăsite (M. Ralea, în colocviul „Umanismul și epoca noastră", „Gazeta literară", 7/11 februarie 1960).

haos întîmplător și niciodată nu vom cunoaște o nouă viață, dacă aceasta, pe care am trăit-o, a fost singura posibilă pentru mine dintr-un miliard de posibilități, și eu mi-am sacrificat-o îndurînd lipsuri cumplite, iubind pe Emilia Răchitaru? Arde pielea pe mine ca o cămașă de foc cînd mă gîndesc că asta ar fi posibil"[44].

Înregistrînd datele care împiedică dezvoltarea condiției omenești la tensiunea ardentă a perioadei în care individualitatea își pretinde înflorirea, Camil Petrescu și-a pus problema realizării cu stringența și profunzimea unui luptător pentru dreptate socială și a unui filozof căutător al fericirii omenești.

Pornind de la experiența propriei sale vieți în condițiile realității romînești, prin generalizări filozofice, dezbătînd teoretic și ilustrînd artistic o problemă concret-istorică — problema realizării umane în societatea capitalistă — Camil Petrescu ajungea astfel la adevăratul și, poate, ultimul scop al artei : umanismul.

Iar viața sa întreagă, cum am mai arătat, n-a însemnat decît o credincioasă dăruire artei. Propriile sale gînduri intime ne-o confirmă încă o dată. La 33 de ani, încolțit de datorii, cu piesele nejucate, respingea, pentru sine, demn, ipoteza unei căsătorii mercantile care l-ar fi scos din situația desperată, și-l încerca gîndul sinuciderii. La 20 februarie nota, decis să nu abdice, în *Jurnalul* său : „Trebuie să mă port ca un om obligat să se realizeze". Pentru ca în 28 iunie 1931, după alți ani de lipsuri și suferințe, cînd se impusese ca unul dintre scriitorii de frunte ai literaturii noastre moderne, să să întrebe iarăși, fără nici o speranță : „Și-apoi e necesar să trăiesc? Dacă nu mă pot realiza, adică dacă nu pot pune la punct acele nenorocite de caiete filozofice?" Și, iarăși, numai gîndul dăruirii artei, oamenilor, al realizării potențelor sale interioare, îl mai ține în viață. „Cel puțin să iau aci hotărîrea că nu mă voi sinucide înainte de a le transcrie"[45].

Întreaga existență a lui Camil Petrescu confirmă crezul său artistic umanist, pe care îl mărturisise o dată lapidar : „arta înseamnă umanitate superioară ..."[46].

ARS POETICA („DRAMA ABSOLUTULUI")

Și adăuga, tot acolo, precizîndu-și arta poetică : „... adevăr valabil în timp îndelungat"[46].

Într-adevăr, către ce putea năzui un scriitor filozof care asista la dezvoltarea vertiginoasă a științelor moderne, într-o lume plină de contradicții și mistificări? ...

Cînd în 1933 declara : „Nu mai cred în artă ..." Camil Petrescu nu făcea decît să exprime, voit exagerat desigur, deconcertat poate și de împrejurări, îndoiala și ezitarea firească a creatorului dornic de a lăsa

---

[44] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 402.
[45] Camil Petrescu, *Jurnal*, loc. cit.
[46] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 312.

opere durabile, dar avînd îndoieli asupra procesului dialectic al progresului în artă, pe care încerca să-l prezinte, în continuare : „... din convingere profundă, de ordin dialectic, cred că toată arta e caducă ... în sensul că mijloacele noastre de investigație sînt atît de rudimentare azi și acele de investigație intuitivă atît de insuficiente, încît orice examen este condamnat să fie brutal dezmințit și ridiculizat de progresele psihologiei de mîine"[47].

Este în această meditație ceva din drama născută la „hotarul dintre materialism dialectic și relativism" (Lenin) în individul care se concepe pe sine mai mult ca un „scop în sine" (Kant) și mai puțin ca o verigă într-un lanț nesfîrșit. Este drama cunoașterii limitate a individului în procesul dialectic al cunoașterii nelimitate a omului — atît de bine definit de Lenin în *Materialism și empiriocriticism* : „condiționate din punct de vedere istoric sînt limitele apropierii cunoștințelor noastre de adevărul absolut, obiectiv ; necondiționată este însă existența acestui adevăr, necondiționat e faptul că noi ne apropiem de el"[48].

Dar este și mai mult în această declarație acea nevoie imperioasă de adevăr, de certitudine, de absolut — care este, poate, trăsătura fundamentală a personalității atît de complexe a lui Camil Petrescu și a eroilor săi[49].

Și cum scriitorul filozof era convins că „arta presupune concepția lumii ca o unitate, ca o devenire continuă", în care trebuie găsite semnificațiile acestei dezvoltări, arta sa poetică nu putea avea alt sens : „arta nu poate fi decît cunoaștere"[50].

Dar pentru ca această cunoaștere să fie cît mai exactă — scriitorul, asemeni eroilor săi, poate, ar fi voit-o absolută — ea trebuie să țină pasul cu toate cuceririle științei și filozofiei contemporane. De aci ideea că, alături de „investigația intuitivă, condiționată ea însăși de intelect"[51], „literatura trebuie să fie sincronică structural filozofiei și științei ei"[52].

Scriitorul aducea astfel în arta sa, sub o altă formă, una din problemele fundamentale care-l preocupau pe filozof : problema cognoscibilității lumii. Aceasta devine problema de bază a operei sale*, „problema substanțială", cum îi plăcea scriitorului teoretician s-o numească[53].

Într-o epocă în care se încrucișau cele mai diverse teorii, curente, opinii, Camil Petrescu reușea, prin forța inteligenței și talentului său, să găsească operei sale nu numai o bază de plecare solidă și o structură modernă, dar și un sens care promitea să-l ducă spre un „adevăr valabil în timp îndelungat".

---

[47] Eugen Jebeleanu, *loc. cit.*

[48] Lenin, *op. cit.*, p. 146.

[49] Cf. T. Vianu, „Marea lui inteligență avea nevoie de cunoașterea exactă, precisă" (*Despărțirea de Camil, loc. cit.*)

[50] Camil Petrescu, recenzie la *Femei* de M. Sebastian, *loc. cit.*

[51] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 234.

[52] Camil Petrescu, *Teze și antiteze* (*Noua structură și opera lui Marcel Proust*).

* V. cap. *Scurtă critică a criticii* ; c.f. O. Șuluțiu, *Patul lui Procust* : „... incapacitatea cunoașterii depline e centrul însuși al romanului" („Romînia literară", nr. 54/1933).

[53] Eug. Jebeleanu, *loc. cit.* : „E un roman substanțial, în sensul unei reconstruiri prin cunoaștere" (C.P.).

În centrul acestei opere trebuia să domine un personaj modern („noocratic") cu însușiri care să răstoarne vechea și învechita reprezentare a „caracterului" clasic : „Voința eroică de a birui în actul cunoașterii, stringența sincerității în recunoașterea adevărului, curajul moral, măreț, mai important decît cel fizic, al afirmării gîndului împotriva opiniilor curente"[54]. Aceasta era, de fapt, concretizarea unui nou ideal al omului, care începuse să capete contur[55]. *

Și acest imperativ intrinsec inexorabil de certitudine este trăsătura caracteristică a eroilor lui Camil Petrescu, ca și izvorul dramelor pe care ei le trăiesc.

Scriitorul, neînțeles în intențiile sale — e drept, mai puțin realizate în *Mioara* — își explica, metamorfozat în teoretician, crezul său artistic : „Stăruind să depășească deopotrivă tragicul acelui Fatum al tragediei antice, ca și tragicul fatalității biologice, al eredității, în teatrul modern și identificînd drama cu actul în conștiința pură (cîtă conștiință pură, atîta dramă) întreaga optică dramatică a timpului era surprinsă și silită la o sucitură în sus". Și mai departe, explicația izvoarelor dramei, a naturii ei „autentice" : „acțiunea este condiționată *exclusiv* de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul în esența lui, în loc să fie dirijat de un Fatum, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, era în conștiința eroului, cu propriile lui reprezentații. Nevoia de absolut este întoarsă de la exteriorul teoretic, la conștiința în ea însăși, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, și această necesitate interioară apărînd ea însăși generatoare de conflicte. Numai în acest sens drama fiind autentică"[56].

Simțind deci „eterna nevoie de absolut" a omului, dar înțelegînd și imposibilitatea atingerii lui de către un singur individ*, Camil Petrescu crea un personaj autentic, capabil să se susțină pe propriile picioare, a cărui dramă nu mai era declanșată nici de implacabilul destin, nici de fatalitatea biologică, nici chiar de relațiile cu celelalte personaje (!), „dramă a cărei esență nu este lupta omului cu datele exterioare conștiinței lui", ci este în însuși actul cunoașterii, înaintarea ei fiind determinată de „revelațiile în conștiința" eroului însuși, în sfîrșit, o „dramă absolută", „imanentă conștiinței"[56].

Camil Petrescu nu admitea, ca fiind „neesențial dramatic", nici „conflictul de ordin etic din sfera conștiinței morale, dezbaterea clasică într-o anume tragedie, între datorie și sentiment"[56].

---

[54] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 237.

[55] Cf. T. Vianu : „Omului modern de știință i se cere curajul adevărului, adică puterea de a înfrunta dezvăluirea raportului de forțe interioare, din care se constituie orice ideal uman, forța de a suporta spulberarea reprezentării care rămîne pentru el o simplă iluzie spiritualistă". (*Idealul clasic al omului*, p. 11—12).

[56] Camil Petrescu, *Teatru*, III (Addenda...) p. 503, 504, 505, 506.

* Cf. — „Adevărul, asprul adevăr" chiar în imposibila lui realizare absolută (Camil Petrescu, *Rapid-Constantinopol-Bioram*, „Cartea Românească", 1933, p. 115).

Disocierea riguroasă, analiza profundă a problemei constată însă, că actul însuși al cunoașterii suferă *carențe*, care mai apoi dau naștere la „revelații dramatice", tot din cauza unui anume fel de relații care se stabilesc între personaje (!), și care determină procesul cunoașterii. Așa încît drama de ordin cognitiv, prin procesul dialectic complex al reflectării, nu poate deveni o „dramă absolută" a conștiinței „pure"* — singura definire adecvată fiind aceea de *„dramă a absolutului"*, adică drama născută de tentativa individului de a cuprinde adevărul absolut. (Cf. *Notă* la *Jocul Ielelor*, ed. *Teatru*, I, 1957.)

Dar autorul însuși avea să-și precizeze punctul de vedere, explicînd, mai tîrziu, că „structurat în conștiință, obiectul nu constituie o realizare arbitrară a ei, creată prin simplul act al cunoașterii, ci e totdeauna condiționat și de realitatea exterioară"[57].

Să remarcăm, totuși, că această dramă hamletiană a căutării adevărului, pe deasupra tuturor luptelor omului cu condițiile externe sau interne ostile dezvoltării sale, rămîne, poate, singura dramă eternă a omului — iar Camil Petrescu se situa, prin ea, în esența artei : umanismul.

PROTOTIPUL IDEAL: EROUL

Precizîndu-și, așadar, arta sa poetică, scriitorul opta pentru drama născută în actul unei cunoașteri care se voia absolută, pentru drama născută de tentativa atingerii absolutului. Aceasta era într-adevăr o „dramă autentică", întrucît, oricum, tentativa unui singur individ de a cuprinde absolutul este dramatică prin sine însăși. Camil Petrescu înțelegea, însă, ca un corolar, că această dramă își cerea, în mod logic, personajul său ; că el nu putea fi, totuși, un om oarecare, sau că, așa fiind, această tentativă răsturna toate datele și îl scotea din rînduri[58]. „Să subliniem caracterul noocratic al dramei absolute — explica scriitorul — și să declarăm că personajul ei autentic este un om de specie nouă, capabil de crize în conștiință, de ordin cognitiv, nu moral, în esență". Iată și raportul corolar : „În sensul văzut de noi nu e dramatică decît confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramei este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei în cunoaștere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri". De aci urmarea firească prin care Camil Petrescu își scotea personajul

---

* Cf. „... eterna nevoie de absolut, în loc să fie deci orientată în afară, spre certitudini și explicații teomorfe este întoarsă spre sferele cele mai adînci ale conștiinței pure însăși, sprijinul absolutului fiind solicitat în interior și imposibilitatea de a găsi certitudini *aci*, provoacă drama." (Camil Petrescu, *Teatru*, III, *Addenda*, p. 505).

[57] Camil Petrescu, *Obiectivitate și obiectivism*, în „Teatru", 1/1956.

[58] G. Călinescu : „Camil Petrescu s-a gîndit desigur că numai un individ stabilizat în societate (— fără griji materiale) poate avea răgaz să trăiască lăuntric" (*Istoria literaturii romîne*, 1941, p. 659).

său din sfera categoriei clasice de „caracter" : „Un caracter nu e în funcție de jocul revelațiilor conștiinței sale, nu e deci în funcție de acte de cunoaștere, ci reprezintă o forță unitară neinfluențabilă" [59].

Am arătat mai înainte pe ce coordonate interioare înțelegea scriitorul să-și creeze personajul său nou : nevoie inexorabilă de certitudine, curaj al adevărului : „Voința eroică de a birui în actul cunoașterii, stringența sincerității în recunoașterea adevărului, curajul moral, măreț, mai important decît cel fizic al afirmării gîndului împotriva opiniilor curente", și, să adăugăm, chiar împotriva noastră înșine — această reprezentare despre om este nu numai o admirabilă prețuire dată omului modern, dar și o recîștigare, pe o altă treaptă, a sensurilor umaniste ale artei. Ea ne duce cu gîndul în urmă la acel eroic Oedip*, în care „patosul adevărului" [60] angajase totul și care nu se oprise din drumul său nici atunci cînd înțelesese că adevărul va însemna pentru el pieirea.

O scurtă paranteză, o coborîre în timp pînă la anticul eroism tragic este plină de semnificații nebănuite în înțelegerea operei lui Camil Petrescu. Într-un amplu studiu, Tudor Vianu reamintește, între altele, cauzele care au dus la apariția tragediei grecești : „Tragedia se ridică în întregime dintr-un sentiment al distanței față de restul realității, în lumina căruia capătă limite mai precise și se cristalizează individualitatea omenească" [61]. Tragedia grecească a marcat trecerea de la sentimentul de „mistică participare" (Lévy-Bruhl) a omului cu întreaga natură și cu întreaga comunitate, la sentimentul de individualitate autonomă a omului, izolată din complexul naturii și societății și opusă lor. Această opoziție a dat naștere la trei fronturi de luptă, care au constituit în același timp cele trei mari teme ale tragediei antice și, implicit, și cele trei izvoare ale umanismului antic — lupta omului cu : 1) Divinitatea (Prometeu), 2) Natura (Oedip), 3) Societatea autoritară (Antigona) [62].

Dar cum „orice umanism conține în el o sămînță de ateism" [62] și cum Divinitatea nu este altceva decît „o realitate transcendentă" — am zice, tot „un complex de cauze și efecte străine de voința omului" [63], putem reduce la două cauzele care au dat naștere „patosului tragic" : natura potrivnică și societatea autoritară : „Luptele eroilor tragici sînt produsul acestei sforțări de eliberare a individualității umane ; după cum măreția eroului tragic este semnul prețuirii care începe a se acorda individualității eliberate, demnității și puterii ei" [63]. Grecii secolului al V-lea î.e.n. au ilustrat mai ales lupta de eliberare a omului de sub imperiul destinului. Dar ei au prefigurat și lupta de eliberare a omului de constrîngerile unei societăți ostile dezvoltării lui, care s-au ridicat, din

---

[59] Camil Petrescu, *Teatru*, III (*Addenda*...), p. 511, 505.

* Scriitorul a referit la Hamlet.

[60] Cf. Tudor Vianu, *Patosul căutării adevărului la Oedip și Hamlet* (*Literatură universală*... ESPLA, 1960).

[61] T. Vianu, *Idealul clasic al omului*, p. 8.

[62] Cf. M. Ralea — înregistrează trei cauze care „fac să pălească ideea de om în trecut". 1. divinitatea, 2. societatea autoritară, 3. natura (*Scrieri din trecut*, III, *Dualismul culturii europene*...).

[63] T. Vianu, *Idealul clasic al omului*, p. 7.

nou, cu acuitate maximă în capitalism, stabilind astfel bazele și sensul culturii europene, umanismul ei : desăvîrșirea personalității[64].

Analizînd opera lui Camil Petrescu nu se poate să nu remarcăm insistența cu care este dezbătută, transfigurată artistic, această problemă filozofică în condițiile orînduirii capitaliste.

Majoritatea comentatorilor au reținut faptul că opera lui Camil Petrescu prezintă o mare unitate sub raportul problematicii, că în ea nu avem, în fond, decît *un singur erou*[65].

Ceea ce se impune însă, la o analiză amplă este adînca semnificație și originalitate a acestui *erou*. Să remarcăm mai întîi recîștigarea — după atîtea veacuri de critică făcută cu termeni cel mai adesea imperfecți — a adevăratului sens de „erou" : personalitate puternică, solitară și mîndră, în luptă cu realitatea (în sensul cel mai larg) ostilă dezvoltării sale, fericirii sale. Să observăm apoi subtila contopire a celor două teme (Oedip și Antigona) într-o nouă sinteză, în care prima temă, în epoca modernă a ateismului și supunerii naturii, este convertită în interior — transformată în luptă a omului cu propriile sale tenebre interioare, iar a doua temă, aplicată concret-istoric, ilustrează lupta desperată de supraviețuire a personalității într-o societate care o strivește.

Regăsim și aici, ca în toată opera lui Camil Petrescu — așa cum am mai arătat, aceeași sinteză, la tensiunea înaltă a unei arte autentice, a vieții și filozofiei. În această sinteză trebuie căutate rădăcinile și explicațiile definitorii ale „eroului" lui Camil Petrescu. Acest erou, cum s-a mai arătat — și cum scriitorul însuși a explicat, este o personalitate puternică, un intelectual. În scrierile sale despre „noocrația necesară" Camil Petrescu „a dat un înțeles mai bogat și mai precis termenului de intelectual și a contribuit mai mult la lămurirea rostului acestuia într-o societate bazată pe rațiune"[66]. El credea chiar că „destinul lumii este să se depășească în intelectualizare"[67]. Astfel că „eroul" lui Camil Petrescu este înainte de toate un om modern, un om al epocii sale, care și-a asimilat cele mai noi date ale științei și filozofiei. Din această înțelegere științifică (mai mult filozofică) a realității, din această stare de „față în față" cu întreaga natură, cumulată și accentuată de condițiile social-istorice concrete, s-a născut în acest erou ceea ce Camil Petrescu numea „sentimentul metafizic al existenței"[68]. Am citat mai înainte un pasaj din *Patul lui Procust* în care poetul Ladima exprimă acest sentiment, care prin descoperirea lui tardivă dă fiori reci. Acest puternic sentiment al eroului lui Camil Petrescu este datorat și acuității extraordinare a simțurilor, dublată de luciditatea rațiunii[69]. „În realitate — gîndește Ștefan

---

[64] Cf. M. Ralea, *Dualismul culturii europene...*, *Scrieri din trecut*, III.

[65] G. Călinescu : „Eroii lui Camil Petrescu... toți sub felurite veșminte par a purta capul multiplicat al autorului însuși" (*Istoria literaturii romîne*, p. 659).

[66] T. Vianu, *Despărțirea de Camil*, *loc. cit.*

[67] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 231.

[68] Eugen Jebeleanu, *loc. cit.*

[69] Cf. G. Călinescu : „Eroul (Ștefan Gheorghidiu) e operator și pacient, impulsiv și lucid" (*Istoria literaturii romîne*, p. 659).

Gheorghidiu — constat și acum aceeași neputință a imaginației de a realiza în abstract. Nu există decît o singură lume, aceea a reprezentărilor. Nu putem avea în simțuri, și deci în minte, decît ora și locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenționale, care nu corespund la nimic, sînt cel mult o firmă provizorie. Nu poți fi în două locuri deodată"[70].

Iată acest sentiment explicat concret în romanul *Ultima noapte de dragoste* .. sub denumirea de „neliniște metafizică" : „Să simți că lumea e fără margini, că sîntem atît de mici, că frumusețea are pete și e trecătoare, că dreptatea nu se poate realiza, că nu putem ști niciodată adevărul". Ce decurge de aci, ne-o spune în continuare eroul filozof: „Să fii, din cauza asta, trist ... să iubești florile și să zîmbești cînd vezi oameni ca Nae Gheorghidiu, care nu bănuie nimic și își au socotelile lor"[71].

E o soluție. Dar mai există încă una[72], într-o analiză mai profundă, într-o personalitate mai puternică.

Acest „sentiment metafizic al existenței" conține în sine conceptul rațional de unicitate a existenței — în ambele sensuri : existența noastră în această lume e singura posibilă și de o originalitate nerepetabilă într-o altă existență, într-un alt om[73].

Această idee implică două concluzii : 1. Dacă această existență este singura posibilă, ea trebuie trăită cu toată intensitatea, dusă pînă la limitele ultime, realizată în toată posibilitatea[74]. Avem, astfel, alături de „sentimentul metafizic al existenței", o a doua coordonată interioară a eroului lui Camil Petrescu : aspirația către absolut. 2. Și dacă existența noastră este de o originalitate nerepetabilă într-o altă existență, într-un alt om, înseamnă că, neexistînd raporturi asemănătoare, nu există legi, înseamnă că totul trebuie solicitat în interior, în conștiința proprie[75].

Este aici, e drept, ceva din apriorismul kantian, dar este și mai mult inexorabila nevoie de adevăr într-o societate a mistificărilor și prejudecăților de tot felul.

Iată de ce, pentru a atinge absolutul, îi trebuia eroului lui Camil Petrescu un curaj al adevărului oedipian, în stare să nu dea în lături de la nimic, să meargă pînă la capăt într-o dăruire totală idealului propus.

---

[70] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 348.

[71] *Ibidem*, p. 81.

[72] Cf. T. Vianu : „Înțeleptul și eroul sînt tipurile omenești în care se dezvoltă exemplar tendințele integrante ale clasicismului" (*Idealul clasic al omului*, p. 14—15).

[73] V. Citatul din *Patul lui Procust*, mai înainte.

— Cf. Camil Petrescu, *Ultima noapte*... „În realizările naturii orice om este un exemplar unic și inedit. Din toată filozofia se desprinde cel puțin acest adevăr că omul, cu conștiință, fiind pentru el creatorul lumii, ca reprezentare, o dată cu moartea lui moare neîndoielnic și lumea" (p. 107).

[74] „Totul sau nimic !" — e maxima preferată a eroului.

[75] Cf. „Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși... Legea asta e în noi. Legile juridice sînt făcute de oameni, deci nu sînt legi adevărate. Noi le dispreţuim. Legile adevărate sînt în conștiință". (*Teatru*, I, p. 264, 294.)

Această dăruire totală, exclusivă (acest „joc pe o singură carte" — cum spune undeva scriitorul) este o altă coordonată interioară a eroului lui Camil Petrescu.

Și, în sfîrșit, în această înfrigurată aspirație către absolut, într-o dăruire totală, pasionată, într-o societate plină de contradicții, se naște firesc îndoiala filozofică : este acest ideal într-adevăr absolut ? își realizează într-adevăr eroul toate și adevăratele sale potențe în mod absolut ? și, în sfîrșit, există certitudinea că ceea ce cunoaștem este adevărat ? . . . Căci, altfel, „fără certitudine nu există adevăr și nu există frumusețe pe lume" [76]. Deci : cît adevăr, atîta fericire ! — am zice, parafrazîndu-l pe autor.

Pentru aceasta eroul are nevoie de o permanentă verificare, care să stabilească, oricînd, în mod exact, locul valorilor și care să țină nu numai de esența lui, dar să fie și de esență absolută — intelectul. Acesta corespunde unei alte coordonate interioare a eroului lui Camil Petrescu : luciditatea.

Rezumînd, așadar, desemnăm eroului lui Camil Petrescu patru coordonate interioare, esențiale, definitorii : 1. Sentimentul metafizic al existenței, 2. Aspirația către absolut, 3. Dăruirea totală, 4. Luciditatea.

Am evitat, intenționat, termenii „însușiri" și „caracter" și pentru că scriitorul însuși i-a respins și pentru că, în mod ciudat, aceste patru coordonate interioare, în înlănțuirea lor rațională, definesc „eroul" în mod abstract, teoretic, iar nu în mod concret, artistic.

Căci „drama absolutului" pe care o concretizează, în ipostaze diferite, acest „erou" nu stă în nici una din aceste coordonate, deși le presupune pe toate.

— Am văzut mai sus că „sentimentul metafizic al existenței" nu este în sine dramatic ; ba dimpotrivă, duce la o apatie demobilizantă.

— Am arătat mai înainte că aspirația către absolut a unui singur individ este, prin imposibilitatea atingerii, dramatică în sine. E locul să precizăm că, de fapt, nu aspirația în sine este dramatică, ci credința singulară, dăruirea totală acestui ideal este născătoare de dramă, sfîrșind, inevitabil, tragic.

— La fel, nici dăruirea totală, singură, în lipsa unui ideal înalt, nu conține, evident, nimic dramatic în sine : e doar un punct de plecare.

— Și chiar luciditatea, menită să vegheze asupra adevărului cunoașterii, nu are în sine, mai puțin decît celelalte, nimic dramatic. Căci — e locul s-o spunem — împotriva propriilor opinii ale lui Camil Petrescu [77] actul cunoașterii, în sine nu este dramatic. Astfel că formula preferată a scriitorului „cîtă luciditate atîta dramă" este cel puțin inexactă.

În fapt, eroul lui Camil Petrescu evoluează pe o curbă dramatică întîlnind primele trei coordonate desemnate mai sus, dar este asimptotă la luciditate.

---

[76] Camil Petrescu, *Teatru*, I, p. 326.

[77] — „Sporind intensitatea dramei prin descoperiri succesive de noi orizonturi în conștiința personajelor primordiale și exclusiv prin această alimentare, interioară, nu prin motive exterioare conștiinței..." (Camil Petrescu, *Teatru*, III (*Addenda*...), p. 504).

Drama absolutului se declanşează într-un punct care nu este pe această ultimă coordonată; ci, tocmai datorită dereglării, din anumite cauze, a actului cunoaşterii, luciditatea suferă o deturnare, o eroare, care amplificată mai apoi, în intermitenţe de sporită luciditate, dă naştere unor „revelaţii dramatice" [78].

Cînd, după o eclipsă temporară, luciditatea îşi recîştigă imperiul, drama încetează, „eroul" dispare [79].

Dacă, acum, reamintim faptul că „criza de luciditate" este datorată unui anume fel de relaţii care se stabilesc între oameni, coborîm cu „drama absolutului" pe pămîntul tuturor posibilităţilor concrete, iar „eroul" ei întruchipează tentativa temerară a unei personalităţi puternice, solitare şi mîndre, care nu acceptă adaptarea la meschinăria societăţii burgheze şi luptă cu realitatea ostilă pentru realizarea fericirii sale [80].

Într-adevăr, aceasta este problema fundamentală a operei lui Camil Petrescu, problemă născută din condiţiile concrete ale societăţii capitaliste, căreia scriitorul filozof i-a căutat o rezolvare în arta sa, o soluţie valabilă, filozofică.

Iar luptătorul socialist Gelu Ruscanu, ambiţiosul îndrăgostit Andrei Pietraru, poetul gazetar George Demetru Ladima, idealistul îndrăgostit Ştefan Gheorghidiu, fostul pirat al Mediteranei Pietro Gralla, mondenul Fred Vasilescu şi doamna T., ca şi revoluţionarii atît de deosebiţi — Robespierre inflexibilul, Danton umanistul şi, în sfîrşit, Bălcescu — sînt tot atîtea concretizări artistice cîte ipoteze, pe care autorul le propunea judecăţii istoriei. . .

IPOTEZE ÎN REALITATE

Întreaga operă a lui Camil Petrescu este un şir de variate ipoteze în realitatea istorică a prototipului ideal, scontînd o soluţie general-valabilă. Dar, trebuie spus de la început, soluţiile oferite înainte de Eliberare, au fost nemulţumitoare chiar pentru autorul însuşi. Reluarea problemei, necontenit, cu alte şi alte date, atestă în fond, această insatisfacţie, fiind în acelaşi timp şi mărturia unei înverşunate credinţe optimiste în destinul omului într-o societate a dreptăţii şi fericirii.

Esenţial, eroii lui Camil Petrescu aleg între două serii în realizarea personalităţii : în lupta socială şi în iubire — corespunzînd dublei posibilităţi de atingere a fericirii prin dăruire altruistă sau egoistă. Dar oscila-

---

[78] Cf. Camil Petrescu : „Dacă într-o pagină întreagă de calcul, un inginer a zis o singură dată trei şi cu patru fac opt, tot calculul este nul şi podul se prăbuşeşte" (*Teatru*, I, p. 319).

[79] — Să se observe, în acest sens, că „drama căsniciei" lui Ştefan Gheorghidiu încetează cînd acesta, redevenit complet lucid, capătă certitudinea că a fost înşelat etc. — La fel, actul al III-lea al „Actului venetian", în forma finală, este şi nedramatic şi neveridic pentru „erou".

[80] Cf. T. Vianu : „Acesta a fost în definitiv singurul subiect pe care, în întrupări diferite, l-a tratat în romanele, apoi în piesele lui de teatru. Pretutindeni apare aici un intelectual izbindu-se de prejudecăţile, de ostilitatea mediului, luptînd pentru cucerirea fericirii lui, silindu-se către claritate" (*Despărţirea de Camil*, *loc. cit.*).

țiile sînt frecvente, și în ambele sensuri. Cronologic, însă, ipotezele înclină tot mai mult, firesc, spre eroul-luptător social, ca să conchidă cu revoluționarul Bălcescu.

Eroul care văzuse „Jocul ielelor" iubise cîndva nemărginit o femeie. Se produsese însă ireparabilul, și dorința de dăruire se răsfrînse în afară, în lupta pentru realizarea dreptății sociale. Om cu excepționale calități de luptător social, inteligent, perspicace, intransigent, crezînd nemărginit în dreptate, Gelu Ruscanu este de o pătrunzătoare și constantă luciditate. Gîndirea lui crește însă dintr-o eroare inițială fundamentală, amplificîndu-se rău-prevestitor, care domină știința și filozofia burgheză : idealismul. Eroul are conștiința ametită de „jocul ielelor" (simbol al „nălucirii pure, platoniciene, în opoziție cu concretul" [81]) și crede în posibilitatea realizării unei dreptăți absolute, deasupra claselor sociale, împotriva indivizilor.

Socialistul Praida încearcă să-l convertească la o înțelegere adecvată realității sociale, a comandamentelor tactice necesare luptei revoluționare*. Însă Gelu Ruscanu e incapabil să traducă un imperativ abstract în fapt concret — tocmai pentru că postulatul e fals. Își dă seama că doborîrea unui ministru nu schimbă nimic în ordinea generală a societății, că eliberarea unui activist ar însemna mai mult pentru mișcarea socialistă, dar alegerea îi apare duplicitară, imposibilă. Această „dreptate absolută" — „una pentru toată lumea și toate timpurile", fără „o cauză drept criteriu"[82] — cum spune Praida, este inumană.

Gelu Ruscanu înțelege atunci că „adevărul" pe care el vrea să-l „toarne în arterele vieții" este pentru realitate un „pat al lui Procust" care o violentează ; și intră, inevitabil, „sub zodia umbrelor și a contrazicerilor", iar sinuciderea nu mai este decît ultimul act, cel mai sincer, al unui om curajos, care nu poate să-și trădeze „idealurile tinereții" și „să meargă pînă la descompunerea totală și inevitabilă" [83].

Eroul cade, astfel, victimă contradicției dintre teoriile idealiste, mistificatoare, despre libertate și dreptate absolută [84] și realitatea dezolantă a inegalităților și nedreptăților societății capitaliste.

Eroii *Sufletelor tari* au crescut din dezamăgirile autorului în lupta socială [85] și concretizează, într-o altă realitate, etapa anterioară luptei lui Gelu Ruscanu, stabilind datele realizării în viața intimă.

---

[81] Camil Petrescu, *Versuri* (Postfață), p. 172.

* Cuplu dialectic mereu reluat : Danton-Robespierre, Bălcescu-Eliade...

Cf. Camil Petrescu : „Față de viața însăși, două atitudini sînt posibile, și perfect îndreptățite... una de raportare la principiul de absolut, alta de raportare la concret... De mii de ani, aceste atitudini se alternează ori se ciocnesc... De mii de ani e lege de fier („dura lex, sed lex"),ori e „înțelegerea" umană..." (*Opinii și atitudini*, p.117).

[82] Camil Petrescu, *Teatru*, I, p. 264—266.

[83] *Ibidem*, p. 311, 260, 323.

[84] Camil Petrescu, *Teatru*, I, p. 252 : „Da... eu am crezut și cred în cărți, mai mult decît în practica dumneavoastră".

[85] Camil Petrescu, *Ultima noapte*... (*Cuvînt după un sfert de veac*) : „Obosit, dezamăgit, dezgustat adînc, oprește gazeta... etc." (p. 15—16).

Și Andrei Pietraru și Ioana Boiu-Dorcani, fiecare în parte, trăiesc într-un prezent vegetativ, pe coordonatele unei realități secunde etalon, livrescă sau paseistă; dar ambii poartă în suflet dorințe răscolitoare, la pîndă, orientate spre viitor. El a ratat o carieră ce trebuia să fie strălucită (dezgustat de societate : „e ridicol să te gîndești la diplome... e grotesc să ai ambiție o catedră de profesor" [86]) devenind bibliotecarul tatălui ei, pentru a avea astfel toate circumstanțele realizării geniului său în iubire („și într-o iubire poți să ajungi pînă la capătul lumii" [86]). Ea, rătăcind prin lumea saloanelor și vechilor palate boierești, disprețuiește „*soiurile* de domni", crede în „*suflete* de stăpîn" [86] și visează un gest ca al strămoașei sale Suzana Boiu, care se dăruise unui haiduc condamnat la moarte. Întîlnirea lor ar trebui, deci, să fie firească. Cunoașterea reciprocă este însă dramatică și sfîrșește tragic. Căci eroii au o discontinuitate a intensității sufletești care-i pune, cel mai adesea, în discordanță. Și se mai zbat eroii lui Camil Petrescu (toți !) în păienjenișul unor împrejurări potrivnice (vz. „coincidențele" de situații ale lui Andrei Pietraru cu Julien Sorel etc.) care întunecă măreția primară sublimă a acestor urmași ai luptei cu fatalitatea antică.

În aceeași discordanță, structurală de data aceasta, se caută toate cuplurile din *Patul lui Procust*. Doamna T. și Fred Vasilescu, independenți materialicește, nu găsesc, totuși, punți de înțelegere. Drama poetului Ladima dezvăluie însă și toate rădăcinile condiției sociale. Poezie n-are timp să creeze. Obligat să scrie la diferite gazete pentru a-și procura mijloacele de trai, e adus în situația de a renunța la onestitate și a se vinde compromisurilor. Vrea să abdice și să evadeze, căutîndu-și un refugiu în dragoste ca într-un „paradis pierdut" : iubirea actriței mediocre Emilia, considerată „pe lumea asta, tot ce i s-a dăruit într-o viață de umilință, mizerie și suferință" [87]. Dar, de fapt, și aci eșuase, de la început.

Cu eroul *Ultimei nopți de dragoste*... Camil Petrescu excludea toate datele exterioare care ar fi putut împiedica realizarea eroului, solicitînd, ipotetic, totul în interior. Ștefan Gheorghidiu e scutit, printr-o moștenire, de orice griji materiale care ar putea deturna drumul realizării; e filozof, lucid, în stare deci să nu denatureze realitatea în care vrea să-și împlinească fericirea. Și totuși dragostea nu-l realizează pe erou. Pentru că și aci eroarea primă e fundamentală : egocentrismul limitează. „Noaptea războiului" arde de toate dramele omenirii și luminează propria „noapte de dragoste" a eroului; drumul de la subiectivitate la obiectivitate conține și revelația înțelegerii adevărate, superioare. (Întors de pe front, eroul e tentat să reia totul d'a capo : „Și totuși îmi trece prin minte, ca un nour de întrebare... Dar dacă nu e adevărat..." etc. Însă, imediat, totul e clasat : „Dar nu, sînt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată" [88]).

Pietro Gralla, în *Act venețian*, nu este decît ipostaza în dramă a aceleiași ipoteze (Ștefan Gheorghidiu), evident, într-o altă realitate, cu cîteva date, neesențiale, modificate.

---

[86] Camil Petrescu, *Teatru*, I, p. 82, 109, 136.
[87] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 200.
[88] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 353.

Ei sînt, de fapt, singurii eroi — înaintea lui Bălcescu — care evită prăbușirea finală, prin efortul de obiectivare și o altă înțelegere a posibilității de realizare — deși numai presupusă.

Toată această galerie de eroi conține, implicit, un puternic protest umanist al scriitorului împotriva unei societăți care înăbușea talentele, zădărnicea forțele, zdrobea personalitatea.

Ajungînd el însuși în impas, Camil Petrescu și-a îndreptat privirea spre trecut, căutînd în istorie și filozofie sensuri și soluții problemelor demnității umane.

Piesa consacrată Revoluției franceze nu îmbogățește însă substanțial filozofia operei.

D a n t o n, cu o adîncă înțelegere a vieții, ambiționînd să judece „de la caz la caz", devine oscilant, pierde sensul general al dezvoltării istorice, e devansat, zdrobit.

Iar R o b e s p i e r r e, aplicînd vieții „patul ideilor sale", este condamnat pentru „inteligența geometrică, rigidă", inumană. Cuplul nu sintetizase într-o soluție : „Danton și Robespierre — explica autorul într-un interviu [89] — sînt viața și ideea față în față. Se prăbușesc amîndouă, venind în conflict unul cu altul".

SOLUȚIA ISTORIEI—EXEMPLUL LUI BĂLCESCU

Și după o lungă perioadă lipsită de speranțe, Camil Petrescu se reîntorcea, în alte condiții istorice, într-o altă societate, la problema căreia istoria îi oferise acum soluția. Căci noua societate are în vederea ei, în primul rînd, omul. Umanismul socialist era definit în amintitul colocviu ca un „umanism integral, fiindcă se raportează la toți oamenii muncii și la dezvoltarea tuturor valorilor umane" [90].

Cu figura revoluționarului B ă l c e s c u, Camil Petrescu relua toată problematica operei sale anterioare, cu alte date, într-o nouă și superioară înțelegere filozofică. Poporul, eroul popular, revoluția — erau datele care conduceau, sigur, la soluția problemei, așa cum istoria confirmase după o sută de ani.

Bălcescu, așa cum îl cunoaștem din istorie, este tipul eroului revoluționar, devotat poporului pînă la abnegație, cu o înțelegere profundă și superioară a evenimentelor, cu clarviziune în luptă, legat prin mii de fire de practică, de viață.

Alegerea lui [91] de către Camil Petrescu oferă satisfacția înțelegerii depline a scriitorului pentru umanitatea noii societăți, precum și a găsirii, după atîtea ocoluri și rătăciri, a soluției reale.

Noul *erou* al lui Camil Petrescu este „un om între oameni", simte „voluptatea crîncenă, bucuria de nemăsurat" dar și „datoria de a-și

---

[89] Apud N. Tertulian, *Transformarea concepției asupra istoriei în opera lui Camil Petrescu* ... „Viața românească", an. VII, 7/1954.

[90] A. Joja, în colocviul *Umanismul și epoca noastră, loc. cit.*

[91] V. Camil Petrescu „Cum am scris *Un om între oameni*" în „Contemporanul", nr. 116 (393) din 16 aprilie 1954.

sacrifica viața, ca să fie mai puțină suferință pe lume, ca să ridice un popor la libertate și la ceea ce i se cuvine în dezvoltarea istorică" [92].

Camil Petrescu era convins că exemplul lui Bălcescu își sublima toate semnificațiile numai într-un regim popular, într-o societate socialistă. Și de aceea a recurs la el. Ca să pună în lumină toate semnificațiile unei vieți exemplare, să arate limpede și irevocabil adevărata cale a unei realizări superior-umane.

Așa înțelegem mărturisirea pe care o făcea Camil Petrescu unui prieten cînd acesta îl apropia de eroul său : „Bălcescu ești tu. Camil a zîmbit surprins și a încercat să se apere : Nu, nu, Bălcescu ar trebui să fie fiecare din noi" [93].

LE PROBLÈME DE LA RÉALISATION HUMAINE DANS L'ŒUVRE DE CAMIL PETRESCO

RÉSUMÉ

En dressant une analyse des différents aspects de cette idée, l'auteur de l'étude vise à dépasser le stade descriptif de l'exégèse de l'œuvre de C. Petresco, en descendant vers la source fondamentale de son art : sa préoccupation pour la destinée de l'homme dans les conditions de la vie moderne.

En manifestant un véritable culte pour vérifier les solutions théoriques dans la pratique de la vie, l'écrivain roumain approfondit la compréhension de la méthode artistique du réalisme par l'introduction du concept *d'authenticité* — fruit de la synthèse entre les différentes généralisations philosophiques et l'analyse lucide de la réalité concrète historique.

Egalement riche en signification actuelle est l'intention de C. Petresco de créer dans le sens de l'illustre modèle shakespearien un drame qui procède exclusivement des déplacements dans la conscience pure, un drame absolu, mais qui, installé dans le monde concret, et reflétant volens nolens les réalités sociales, est devenu un drame « de l'éternel besoin d'absolu » de l'homme, un drame de l'absolu.

De même, ses personnages ayant des structures si complexes, sont au fond autant de modalités de concrétiser un prototype de héros, dans de différentes situations historiques et sociales. C'est un héros dans le sens originaire de combattant fier qui se dresse contre toutes les forces hostiles au développement de l'homme, en penchant toujours davantage vers la solution exemplaire de l'histoire, comprise dans la métaphore « Un homme parmi des hommes ».

[92] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. I, ESPLA, 1954, p. 419.
[93] T. Vianu, *Despărțirea de Camil*, *loc. cit.*

ПРОБЛЕМА ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАМИЛА ПЕТРЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Анализируя различные аспекты этого вопроса, автор статьи стремится избежать описательности, вскрывая основной источник мастерства Камила Петреску: его интерес к судьбе человека в современном обществе.

Страстно увлеченный применением теоретических решений к практике жизни, румынский писатель углубляет понимание реалистического художественного метода посредством введения понятия *подлинности* — плода синтеза различных философских обобщений с трезвым анализом социально-исторической действительности.

В высшей степени актуально стремление Камила Петреску создать, в духе знаменитых шекспировских образцов, драму, целиком построенную на движении чистого сознания — абсолютную драму, которая, обретая конкретную форму, отражая volens nolens общественную действительность, становится, однако, драмой «вечного стремления к совершенству» — *драмой абсолюта*.

Так же точно его персонажи, будучи чрезвычайно сложными характерами, являются, по сути, конкретизацией, в различных общественно-исторических условиях, *одного прототипа героя* — гордого борца против всех сил, препятствующих развитию человека, героя, стремящегося ко все более верному решению вопросов истории, сущность характера которого раскрывается в пластичном выражении «человек среди людей».

CÎTEVA CONSIDERAȚII PE MARGINEA BALADEI *COSTEA CIOBANUL*

DE

VIORICA NIȘCOV

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR

Costea Ciobanul este o baladă care atrage atenția prin pregnanța și autenticitatea caracterului ei păstoresc : în cadrul unic al unei scheme de desfășurare vehement dramatice sînt reunite elemente de sociologie și economie pastorală, elemente ce țin de etica și mentalitatea ciobanului, de viața lui afectivă. Surprindem în baladă crîmpeie din viața lăuntrică a stînei, cu săvîrșirea unor munci de un fel anume, proprii ei, cu obținerea unor anume producte, cu o anumită orînduire lăuntrică impusă de nevoile organizării muncii ; distingem apoi o anumită atitudine față de problemele existenței, o anumită structură sufletească particulară, scoasă la iveală de comportarea eroului baladei în relațiile sociale cu oamenii din afara stînei și în relațiile cu lumea animală din interiorul acesteia.

Pe de altă parte, balada conține în însuși nucleul ei epic un conflict cu o semnificație socială și istorică ce nu poate fi neglijată.

Balada *Costea* este așadar un fapt artistic complex, care ridică probleme numeroase. În lucrarea de față ne propunem să sugerăm rezolvarea numai a cîtorva dintre ele, decurgînd în special din aspectul tematic al baladei.

★

Am cercetat balada de care ne ocupăm, în 65 de variante, găsite parte în arhiva Institutului de etnografie și folclor, parte în colecții publicate și periodice după cum urmează [1] :

1 V. Alecsandri, *Dolca. Poezii populare ale romînilor*, București, 1856, p. 54—57 ; Ceahlău, r. Piatra Neamț, reg. Bacău.

2 D. Stănescu, *Literatură poporană*, „Educatorul", București I, 1883, nr. 37, p. 293—294 ; Zănoagă, r. Ploiești, reg. Ploiești.

3 G. Dem. Teodorescu, *Fulga, Cîntece populare românești*, București, 1885, p. 509—516. București

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 145—168, BUCUREȘTI, 1964

4 G. Dem. Teodorescu, *Gelip Costea, op. cit.*, Bucureşti, p. 513—517. Bucureşti.
5 D. Vulpian, *Costea Gealatul, Poezia populară pusă pe muzică*, Bucureşti, 1885, p. 31—33 : Prigori, r. Bozovici, reg. Banat.
6 Stoicescu, „Tribuna", Sibiu, V (1888), nr. 215, p. 857—858 ; Romînia.
7 *Balade bănăţene, Costea păcurarul*, Craiova, 1939, p. 8 ; Slatina, r. Caransebeş, reg. Banat.
8 T. Bălăşel, *Literatura populară. Cîntece bătrîneşti.* Biblioteca Familiei, Bucureşti, I (1890), p. 396—397 : Rm. Vîlcea, r. Rm. Vîlcea, reg. Argeş.
9 Rădulescu-Codin, *Din Muscel*, Bucureşti, 1896, vol. I, p. 257—262 : Poenărei, r. Curtea de Argeş, reg. Argeş.
10 Tocilescu, *Cîntecul lui Costea Ciobanul, Materialuri folcloristice*, Bucureşti, 1900, vol. I, p. 116—118 : Roşiorii de Vede, r. Roşiorii de Vede, reg. Bucureşti.
11 E. Voronca, *Costea, Datini*, 1903, vol. I, p. 538 : Mihalcea.
12 Candrea—Densuşianu—Speranţia, *Graiul nostru*, Bucureşti, 1906—1907, vol. I, p. 120—121 : Berevoeşti-Pămînteni, r. Muscel, reg. Argeş.
13 Costică Ciobanu — Plenița, *Costea, Cuvîntări adînci*, Craiova, 1906, p. 298—305, f. indic.
14 Vasiliu, *Dolca, Cîntece, urături şi bocete ale poporului*, Bucureşti, 1909, p. 16—17 : Tătăruşi, r. Paşcani, reg. Iaşi.
15 I. I. Ciuncanu, *Moartea lui Fulga, Doine şi alte cîntece*, Craiova, 1911, p. 46—51 : Panaghia, r. Segarcea, reg. Oltenia.
16 T. Pamfile, *Costea, Cîntece de ţară*, Bucureşti, 1913, p. 85—86 : Negrileşti, r. Focşani, reg. Galaţi.
17 N. Păsculescu, *Costea, Literatura popolară romînă*, Bucureşti, 1910, p. 295—297 ; Orlea, r. Corabia, reg. Oltenia.
18 O. Densuşianu, *Costea, Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, 1915, p. 293—294 : Paucineşti, r. Haţeg, reg. Hunedoara.
19 Rădulescu-Codin, *Gealat Costea. Chira Chiralina.* Bucureşti, 1916, p. 44 — 47 : Măneşti, r. Vedea, reg. Argeş.
20 E. Precup, *Păstoritul în munţii Rodnei*, Cluj, 1926, p. 43—44 : reg. Cluj, f. indic.
21 I. I. Stoian, *Texte folclorice din Rîmnicul Sărat*, „*Grai şi suflet*", III (1928), fasc. II, p. 336—342 : Căiata, r. R. Sărat, reg. Ploieşti.
22 D. Cucută, *Costea.* Baladă populară, „Duminica Poporului", XVIII (1933), nr. 7—8, p. 6—7 : Săveni, r. Feteşti, reg. Bucureşti.
23 I. Diaconu, *Costea. Folclor din Rîmnicul Sărat.* Focşani, 1933, p. 41—43 : Bordiasca Noui, r. Focşani, reg. Galaţi.
24 Idem, p. 41—43 : Căiata, r. R. Sărat, reg. Ploieşti.
25 *Ibidem*, p. 48—51 : Obileşti, r. Focşani, reg. Galaţi.
26 T. Morariu, *Material etnografic şi folclor ciobănesc din munţii Rodnei*, extras din rev. „Vatra", V (1939), Bistriţa, p. 47 : Rodna, r. Năsăud, reg. Cluj.
27 N. Ursu, *A lui Costea păcuraru, Contribuţiuni muzicale la monografia comunei Sîrbova*, Timişoara, 1939, p. 34 : Sîrbova, r. Lugoj, reg. Banat.
28 Idem, p. 35.
29 *Cîntecu lui ciobanu Costea*, „Izvoraşul", 1939, nr. 6—9, p. 253—254 : Agadici, r. Oraviţa, reg. Banat.
30 Nicolăescu-Plopşor, *Costea, Monografia judeţului Dolj*, Craiova, 1944, vol. I, p. 168—169 : Orodel, r. Băileşti, reg. Oltenia.
31 Idem, p. 170—171 : f. indic.

32 *Ibidem*, p. 171—172 : Carpen, r. Vînju Mare, reg. Oltenia.
33 *Ibidem*, p. 173—175 : f. indic.
34 *Ibidem*, p. 178—180 : Seaca de Pădure, r. Craiova, reg. Oltenia.
35 *Ibidem*, p. 180—181 : Pleniţa, r. Calafat, reg. Oltenia.
36 *Ibidem*, p. 181—182 : Carpen, r. Vînju Mare. reg. Oltenia.
37 *Ibidem*, p. 182 — 183 : Risipiţi, r. Calafat, reg. Oltenia.
38 *Ibidem*, p. 183—184 : f. indic.
39 A.I.E.F. *Fgr. 1477* : Topoloveni, r. Găeşti, reg. Argeş, 10. VI. 1936.
40 A.I.E.F. *Fgr. 1577* : Cegani, r. Feteşti, reg. Bucureşti, 11. VIII. 1936.
41 A.I.E.F. *Fgr. 4879 a* : Ciuperceni, r. Gilort, reg. Craiova, 30. XII. 1936.
42 A.I.E.F. *Fgr. 2071* : Corbi, r. C. de Argeş, reg. Argeş, 19. VII. 1936.
43 A.I.E.F. *Fgr. 1573 a* : Cegani, r. Feteşti, reg. Bucureşti, 8. II. 1936.
44 A.I.E.F. *Fgr. 4276* : Merenii de Sus, r. Videle, reg. Bucureşti, 14. VIII. 1937.
45 A.I.E.F. *Fgr. 6722* : Hotarele, r. Olteniţa, reg. Bucureşti, 5. VII. 1938.
46 A.I.E.F. *Fgr. 7488* : Bogaţi, r. Găeşti, reg. Argeş, 21.VI.1939.
47 A.I.E.F. *Fgr. 8439* : Borlova, r. Caransebeş, reg. Banat, 5.V.1940.
48 A.I.E.F. *Fgr. 757* : Văleni, r. Muscel, reg. Argeş, 24. VIII.1949.
49 A.I.E.F. *Fgr. 19 a* : Desa, r. Calafat, reg. Oltenia, 22.II. 1951.
50 A.I.E.F. *Mgt. 19 a* : idem (Cîntat)
51 A.I.E.F. *Fgr. 14529 a* : Rudari, r. Băileşti, reg. Oltenia, 18.XII.1951.
52 A.I.E.F. *Mgt. 28 h* : Putna, r. Bozovici, reg. Banat, 19.III.1951.
53 A.I.E.F. *Fgr. 528 a* : Corbi, r. Curtea de Argeş, reg. Argeş, 2.VI.1953.
54 A.I.E.F. *Mgt. 189 a* : Renaşterea, r. Olteniţa, reg. Bucureşti, 17.IV.1953.
55 Rădulescu Codin : *mss. nr. 140* AIEF, p. 364—366 : Drăgăeşti, r. Drăgăşani, reg. Argeş.
56 Rădulescu Codin : *mss. nr. 140* AIEF, p. 366—369 ; fără indic.
57 Rădulescu Codin : *mss. nr. 140* AIEF, p. 369—372 : Beleşti, r. Găeşti, reg. Argeş.
58 Rădulescu Codin : *mss. nr. 140* AIEF, p. 373—374 : Gemenea, r. Tîrgovişte, reg. Ploieşti.
59 I. Diaconu, *Costea, Folclor din Rm. Sărat*, Focşani, 1934, vol. II, p. 11—15 : Oriavu, r. Focşani, reg. Galaţi.
60 I. C. Chiţimia, *Costea Ciobanul, Folclor din Muntenia şi Oltenia*, „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor" XI (1962), nr. 1, p. 158—160 : Măldăeni, r. Roşiorii de Vede, reg. Bucureşti.
61 Tocilescu, *Costea şi Fulga, op. cit.*, vol. I, partea a doua, p. 1267 : Giubega-Dolj, r. Băileşti, reg. Oltenia.
62 N. Ionaşcu, I. Mîndreanu, *Fulga, Poezii populare şi descîntece* : Alexandria, 1897, p. 37—41 ; f. indic.
63 *Costea*, „Neamul romînesc pentru popor", XX (1932), p. 482 : Slon, r. Teleajen, reg. Ploieşti.
64 A.I.E.F. *Mgt.* 2590 v/g, 14. VII. 1963 : Salva, r. Năsăud, reg. Cluj.
65 *Costea Ciobanul*, variantă inedită : Tuzla, reg. Dobrogea, culeasă în iulie 1954.

Din cercetarea variantelor pe care le-am avut la dispoziţie rezultă că aria de răspîndire a baladei acoperă cea mai mare parte a ţării [2] : ea ar fi mărginită la vest de cîmpia Banatului, la est de Delta Dunării şi Mare, la nord de munţii Rodnei, la sud de bălţile Dunării ; necunoscută, balada pare să fie în Maramureş, Transilvania centrală şi de nord-vest, în Bihor şi Crişana. Marea frecvenţă a baladei în sudul ţării subliniază vitalitatea genului ca atare, în timp ce prezenţa ei în regiunile în care genul epic fie este în destrămare, fie a avut — probabil — întotdeauna o condiţie mai

modestă (munții Rodnei, Vrancea), sugerează popularitatea de care această baladă se va fi bucurat în trecut.

Subliniem că este necesar a se avea în vedere coeficientul de relativitate care trebuie aplicat acestor concluzii trase pe baza unor colecții mai toate apărute tîrziu, în epoca în care decadența genului epic începuse să devină un fapt, inegale ca adîncime și cuprindere, lipsite de caracter exhaustiv.

Structura baladei *nu comportă* în mod necesar schimbări în funcție de momentul cînd a fost culeasă. Variante culese în 1962 (60) sînt la fel de bogate ca cele culese în 1885 (34), după cum exemplare recente (din 1951 — v. 51) sînt nu mai puțin degradate decît variante culese cu 60 de ani în urmă (de ex. 11 și 12).

★

În privința locului de origine al baladei nu se poate afirma nimic cert. Structura ei epică unitară pledează totuși în favoarea unei ipoteze monogenetice ; este posibil ca ea să se fi format în partea de sud-est a țării, într-o vreme cînd numeroase turme de oi coborau de la munte pentru a ierna în locuri unde anotimpul rece este mai blînd, pentru a urca din nou, din cîmpie, la întoarcerea verii. Această ipoteză se sprijină pe indicații oferite de balada însăși. Astfel, o parte din variantele baladei notează momentul deplasării ciobanului și a turmelor de la șes către munte în căutarea unui loc de stînă [3]. Deplasarea către munte sugerează în mod firesc și actul complementar — lăsarea de la munte la șes, amplă mișcare pendulară ce presupune o epocă istorică în care transhumanța subzista ca fenomen efectiv sau, cel puțin, trăia încă foarte viu în memoria colectivă.

Pe de altă parte, marea majoritate a variantelor [4] pomenesc de orașul Galați, către care coboară de la munte pentru cumpărături [5] Costea, eroul baladei. Indicația toponimică („Azi e luni și mîine-i marți/ Pleacă Costea la Galați"—59 ; „Am plecat și eu într-o marți/ Colo-n schelă la Galați"—3 etc.) ar putea constitui un argument în favoarea localizării originii baladei dacă nu neapărat în ținutul Galaților în orice caz într-o regiune în care orașul să fi fost bine cunoscut nu numai ca nume dar și ca importanță. Izvoare istorice din care reiese că Galații nu erau străini de economia pastorală vin să sprijine presupunerea că prezența insistentă a toponimului în baladă nu este întîmplătoare [6].

Desigur, trebuie avută în vedere și eventualitatea rațiunii de natură stilistică ; prezența Galaților în baladă s-ar datora nu locului de formare a acesteia ci combinației de rimă „marți-Galați", „marți" ar fi chemat deci pe „Galați" [7]. Ținînd seama de împrejurările istorico-economice amintite, ipoteza după care menționarea toponimului de către baladă are o anume semnificație genetică și istorică de detaliu realist („Galați " îl comandă pe „marți" !), pare mai plauzibilă. Cunoașterea insuficientă a procesului complex prin care un fapt de viață se transpune în conștiința artistică a creatorului popular, nu ne permite totuși să susținem fără rezerve o soluție sau cealaltă [8].

★

Principalele elemente tematice, care alcătuiesc scheletul epic al baladei — în totalitatea variantelor — sînt :

1. Dezvoltarea tragică a relațiilor dintre ciobanul Costea și tîlharul Fulga, conflict central în jurul căruia gravitează întreaga desfășurare epică și

2. Motivul mioarei și cățelei năzdrăvane (absent — *de fapt transpus* — numai într-un singur text : varianta 64)

★

1. *Raporturile Costea-Fulga*

Rezumativ, conținutul baladei este următorul : ciobanul Costea (proprietar ? econom [9] ? gelep — deși variantele care formal îl numesc astfel nu justifică prin nimic această calitate — ?) domnește ca despot peste puzderii de oi și — uneori [10] — vite mari, peste haite de cîini [11], peste armate de ciobani, zerari, vătășei, văcari, păzitori, mînători, scutari și butari [12] ; se detașează din mulțimi o anume oaie (mielușea, berbecel) ocheșea și o cățea bătrînă — ambele năzdrăvane — care îl ajută pe cioban la treburile zilnice. Costea, mînat de nevoile stînii [13], pleacă la Galați încărcat de parale („Pleacă Costea la Galați/ Cu măgarii săxănați/ Tot de rile și de sfanți" —41) să cumpere haine pentru oameni, mălai și sare pentru dobitoace. În lipsa lui, Fulga (Fulgan, Furga, Furcea — în nord), capul unei cete de tîlhari, îi jefuiește o parte din turmă. La întoarecere [14], ciobanul descoperă furtul băgînd de seamă împuținarea laptelui la mulsoare [15] ; informat — cel mai adesea de cățeaua năzdrăvană — asupra celor întîmplate, Costea pleacă, îndrumat de aceeași cățea, către sălașul tîlharului. Pe Fulga și ceata sa îi găsește de regulă în toiul pregătirilor unui mare ospăț pe seama oilor furate. După ce îl apostrofează cu mîhnire sau, dimpotrivă, cu straşnică mînie, Costea îl ucide pe răufăcător cu lancea [16] (paloșul [17], iataganul [18], cuțitul [19], toporul [20], pistolul [21] etc.). Nu arar mînia lui Costea se revarsă și asupra cetei „voinicilor" [22], care numai cu fuga scapă de furia ciobanului [23] ; în alte variante, dispoziția fiindu-i mai puțin cumplită, Costea iartă pe hoții de rînd (58), sau îi convertește la ciobănie (42). De asemenea, în cîteva variante Costea consimte — conciliant — ca Fulga să plătească oile furate [24].

În rest, marea majoritate a variantelor se termină, oarecum brusc, cu episodul uciderii lui Fulga (1, 2, 10, 13, 14, 15, 23, 25, 26, 29, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 45, 46, 48, 56, 64). Cîteva texte îl urmăresc pe cioban și după momentul săvîrșirii dreptății : Costea adună resturile turmei și fie se întoarce la stînă unde-și reia treburile obișnuite (6, 8, 16, 17, 18, 44, 60), fie se îndreaptă către munte (9, 31, 51, 62). Uneori sfîrșitul baladei este marcat de moartea cățelei năzdrăvane (21, 24, 59), alteori de ospățul oferit de învingătorul Costea ciobanilor săi (4, 5, 49, 50, 57)[25].

Cu totul izolat, într-o singură variantă, după ce primește mulțumirile „Domnului țării" pentru a fi izbăvit lumea de „Moș Fulga blestemat/Mîncătorul oilor/Frica negustorilor/Și biciul săracilor" — 3, Costea acceptă să fie cununat de domnitor[26]. În sfîrșit, într-o altă variantă, Costea înfățișîndu-se împăratului ca „să-l judece" pentru faptă (remușcare ? așteaptă onoruri ?)

este concediat în grabă de acesta nu însă fără o urare obscură, rod neîndoielnic al unei contaminări : „Du-te acas' cu sănătate/Cînd te-o bate vîntu-n dos/Să umpli lumea de miros/Cînd te-o bate vîntu-n față/Să umpli lumea de dulceață" (7) !

Balada „Costea" este deci o dezvoltare epică țesută în jurul unor întîmplări relativ banale : jefuirea unei stîne și pedepsirea răufăcătorilor, fapte pe deplin compatibile cu viața curentă a stînelor noastre pe un spațiu istoric întins [27].

Conflictul dintre cioban și tîlhar [28] este *întotdeauna* rezolvat în defavoarea celui din urmă. Din acest punct de vedere balada este perfect unitară. Relația dintre cei doi eroi capătă însă semnificații diferite în funcție de sensul în care se îndreaptă simpatia cîntărețului popular.

Sub acest raport se pot distinge *două* grupuri principale de variante, inegale numeric, reprezentînd *straturi epice diferite ca vechime.*

Grupul I — bine cristalizat ca mentalitate, exprimă fără rezerve punctul de vedere păstoresc. Către Costea se îndreaptă fără rezerve simpatia cîntărețului popular. În cadrul acestui grup există totuși elemente de diferențiere care nuanțează lumina aruncată asupra caracterelor celor doi eroi :

a) Astfel, o categorie de variante (5, 13, 15, 17, 19, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 49, 55, 59) ne arată cum între cioban și hoț se stabilesc, în mod deliberat, anumite raporturi decurgînd din necesitatea satisfacerii reciproce a unor interese ; Costea îi oferă lui Fulga — respectiv lasă vorbă ciobanilor să i se ofere acestuia — „O mioară de frigare/Pastramă de perpeleală/Și urdă de igurțeală/O butelcă de rachiu/Și vreo cinci oca de vin" (4) ; în schimb, Fulga se obligă a-i feri turma atît de pornirile prădalnice ale propriei cete, cît și — poate — de vătămări din partea altor răufăcători [29]. Se încheie în felul acesta un contract verbal — sau *tacit*, uneori — între două părți ale căror interese divergente izvorînd din moduri de trai diferite (pe de o parte ciobanul preocupat de prosperitatea turmei și avînd pentru aceasta nevoie de un spațiu lipsit de insecuritate, pe de altă parte hoțul, individ care prin însăși activitatea lui de zi cu zi creează în juru-i o zonă primejdioasă activității productive) nu exclud posibilitatea unei înțelegeri : „Auzi, Fulga, dumneata,/Ieu, frate, îți dăruiesc,/O mioară de căldare/Ș-un berbece de frigare/Și-un caș bun din stricătoare/Și unul din prepeleag/*Să-mi păzești turma cu drag*" (30) sau : „Eu, Fulgo, cînd oi veni/Pe tine te-oi mai cinsti/Da să pui tu ceata ta/*Să-mi păzească turma mea*" (31) ; și mai limpede ideea învoielii apare în varianta 17 : „— Foicică măr dungat/Și pe la tine am dat/Verde-verde mărăcine/Ca să mă-nțeleg cu tine/*Să nu-mi faci vre o pricină*/Să-ți dau o mioară de căldare/Și-un berbece de frigare/Pastramă din prepeleac/ Care e la voinic drag / Cașcaval din comănac. / Și Fulga îi mulțumea / Și din gură îi spunea : /—Du-te, Costeo, dumneata / Tîrguie marfă cît-oi vrea / *Că văd eu de turma ta...*". Se pornește deci de la o înțelegere impusă de necesități și de la sentimente de încredere mai mult sau mai puțin relative și reciproce (în varianta 5,

rezerva lui Costea este manifestă : în ciuda învoielii el atrage atenția ortacilor : „Alei, voi ciobanilor / Ai mei frățiorilor / Voi aminte să luați / Și de oi să-mi căutați / Să nu vie cel hain / Fulga, hoțul, Fulg bătrîn" etc.).

Ideea bunelor relații dintre cioban și tîlhar este completată atît de pasaje din variantele citate, în care se arată că ciobanul și hoțul se cunosc cumva din tinerețe, ceea ce conferă oarecare adîncime legăturii lor : — „Fulga hoțul, Fulg bătrîn / Fulg bătrîn de miez de noapte / Hoț ca el nu se mai poate / Eu bine l-am cunoscut / Noi că am copilărit / Amîndoi am flăcăit / El s-o dus în haiducie / Eu m-am luat de ciobănie" (5), cît și de alte variante (2, 46, 54, 57), care precizează că ciobanul a fost pe vremuri „haiduc" și că relații strînse l-au legat de Fulga odinioară : — „Noi frățiori amîndoi / Nu ți-am făcut nici un rău / Amîndoi c-am haiducit / Eu m-am lăsat de haiducie / Și m-am luat de ciobănie / Tu te-ai luat de mișălie" (57). Într-o serie de variante, Costea este atît de mulțumit de schimbul făcut (ciobănie contra „haiducie") încît nu ezită să facă prozelitism, cînd cu argumente logice : „Alei, nene, Fulg bătrîn / Lasă-te de haiducie / Vin' cu mine-n ciobănie / Căci mai bine-o să ne vie" (10) ; — „Lasă-te de haiducie / Vin' cu mine-n ciobănie / Că e mare negustorie" (42) [30] etc. ; cînd cu forța, ca în finalul — foarte vizual — al variantei 42 în care Costea îi face ciobani pe acei din „haiducii" prinși care îi sînt pe plac : — „Dară Costea ce-mi făcea ? / P'în haiduci că se plimba / Și pe care că-i plăcea / Glugă de gît că-i punea / D'în haiduc cioban făcea / Și pă care nu-i făcea / Frumos capul că-i tăia". Potrivit baladei, reversibilitatea condițiilor sociale (tîlhar-cioban) *ar fi deci un fapt* [31].

b) Momentul de concordie capătă deosebită strălucire în variantele (1, 3, 39, 44) în care Costea îi oferă lui Fulga cele necesare traiului nu din calcul (îți dau — îmi dai) și nici din obligația morală izvorîtă din amintirea unui trecut comun (ca în variantele 47 și 57), ci din mărinimie absolută. În aceste variante, Costea se arată a fi un sentimental imprudent. Înduioșat de mizeria lui Fulga („Iară Costea cum mergea / Cu Fulga se întîlnea / Fulga cel cu barba neagră / Și cu mintea neîntreagă / Necăjit și obosit / De trei zile flămînzit / —Alei, Fulg, dragul meu ! / Să faci cum ți-oi zice eu. / Mergi la stîna mea cu bine / Să-ți iei un dar de la mine / Trei mioare de frigare..." etc. —1) el se declară gata să-l primească în ospeție pe „haiducul" lipsit de adăpost : — „Rău îmi pare, Costeo frate, / Că te duci așa departe / C-ai plecat tocma-ntr-o marți / Colo-n schelă la Galați / Că la tine m-am gîndit / Și-alt conac [32] nu mi-am gătit. / Costea, mare, d-auzea / Lui moș Fulga răspundea : / — Du-te neică-n stîna mea / C-am un miel de opt oca / Numai pentru seama ta / Și am lapte și am caș / De mîncat, pentru drumași" — 3.

c) În sfîrșit, o ultimă categorie de variante (4, 6, 7, 9, 14, 16, 18, 20, 23, 24, 45, 54, 63) *ignoră* motivul epic al bunelor relații dintre cioban și tîlhar, absență ce lipsește textul respectivelor variante de un principal element generator de tensiune : înșelarea încrederii.

În toate variantele grupului I (face excepție numai ultima categorie: c.), Fulga, nesocotind împrejurări care ar trebui să-i impună o atitudine leală (învoiala pe care ambii eroi se obligă să o respecte, oferta generoasă a ciobanului, uneori, în plus, faptul de a fi copilărit sau „haiducit" cîndva împreună) își îndeamnă ceata, barbar și irațional, să prade turma„... jumătate / jumătate-a treia parte" (4).

Furtul este săvîrșit cu meșteșug subțire. Printr-o manevră dibace este amăgită vigilența cîinilor lui Costea : tîlharii — „P'în păduri se risipea/ Alții ca lupchi-mi urla / Alții ca cîinii lătra / Cîinii din tîrlă-ntăr'ta / Și-n păduri se risipea / ", în vreme ce „C-alții p-altă parte-mi da / La tîrlă că se ducea" etc. (59).

Prin gestul său Fulga exclude violent posibilitatea perpetuării bunelor raporturi între el și cioban.

Costea are vederi largi. El înțelege nevoia și primește să i se ia din bunuri atunci cînd este vorba de satisfacerea trebuințelor cuiva aflat la greu. Ceea ce-l scoate din fire este însă jaful monstruos, nejustificat, disproporționat : — „Nu m-ai furat cum se fură / N-ai luat una, n-ai luat două / Mi-ai luat turma drept în două / Tot fruntea berbecilor / Nădejdea stăpînilor / " (45 — asemănător și 56 și 10 aparținînd subgrupului 1 pe care îl vom analiza mai jos). În același timp însă, purtarea lui Fulga este resimțită ascuțit de cioban ca un act de trădare [33] cu atît mai dureros cu cît el, Costea, se dovedise omenos și încrezător. Dramei exterioare, dezastrului material, i se adaugă astfel o dramă pur sufletească : Costea trăiește pe lîngă durerea de a se vedea lipsit de turmă (sau de o cîtime importantă a ei), obiect al trudei și afecțiunii sale, și amărăciunea deziluziei. Vajnicul, puternicul Costea se tînguie deprimat : — „Furce, Furce, frate dulce / Dar tu cum te-ai îndurat / De-așa tare m-ai prădat ? " (20).

Durerea, dezamăgirea, revolta față de abuz și lăcomie, setea de răzbunare, se concentrează și se descarcă totodată în ferocitatea cu care Costea își face dreptate. Ajungîndu-l pe Fulga „... Costea năzdrăvan, / Puiuleț de iortoman / Cîn cuțitul învîrtea / Întîi capul îi tăia / Apoi corpul despica / Trei cesvîrtii că-mi făcea / Și-l da Ursii de-l mînca / Cîte-un oscior alegea / Și pe foc le grămădea / Pînă tot scrum se făcea / Și de-acolo le lua / Și-ntr-o piuă le pisa / Și în vînt le spulbera / Ce-o lăsa pe urmă vîntul /Să mănînce și pămîntul" (2).

Am definit grupul I prin ideea fundamentală, caracteristică tuturor variantelor pe care le înglobează : apologia ciobanului și înfierarea hoțului. În toate aceste variante, elementul variabil și determinant este ciobanul ; luînd de la o categorie de variante la alta înfățișări deosebite, el luminează diferit figura sumbrului său partener — de altfel în mod constant perfid și laș, indiferent de efectele combinatorii ale contextului. Dacă în cadrul variantelor acestui grup deosebirile dintre întruchipările ciobanului sînt de ordin *calitativ* (ciobanul prudent, inițiator al învoielii ; ciobanul generos ; ciobanul cu trecut „haiducesc" — toate, ipostaze sociale și morale care, fără a se exclude, nu se suprapun), modificările corespunzătoare suferite de Fulga sînt doar de natură *cantitativă*, de ordinul nuanței : Fulga apare mai mult sau mai puțin odios, în funcție de valorile cu care este dotată persoana ciobanului.

Simpatia de care se bucură Costea, ciobanul căruia i s-a furat turma, se explică în primul rînd prin originea baladei. Balada a fost creată — foarte probabil — în vechiul mediu păstoresc; totodată, vorbind minuțios despre viața ciobanilor, se adresa în primul rînd acestora. Exprima prin urmare și apăra punctul de vedere păstoresc. Chiar fabuloasa bogăție a ciobanului Costea descrisă de aproape unanimitatea variantelor (*direct*: — „Are Costea oi cornute / Cîte pietricele-n munte / Are Costea berbecei / Cît vara ghiocei / Are Costea meluțele / Cîte vara viorele / Are Costea oi mărunte / Cîte pietricele-n munte / Și mai are Costea-mi are / Grajduri mari / Cu armăsari / Grajduri mici / Cu iepe murgi / Jumătate arăpești / Jumătate țițomești" etc. —60, *sau prin metafore decodate*: „Pe cîmpul Tinechiei / Pe zările cîmpiei / Răsărit-au florile / Odată cu zorile / N-au răsărit florile / Odată cu zorile / Ci paște Costea oile / Și-are Costea mielușei / Cît în lume brebenei / Și-are Costea meluțele / Cîte-n luncă viorele / Și-are Costea berbecei / Cîte frunze sînt de tei" —62 etc.), este înainte de toate modul hiperbolic de exprimare — cu funcție apologetică — al unui om legat sufletește de păstorit [34], procedeu similar cu înălțarea în rang social (împărați, boieri, prinți) a personajelor populare, întreprinsă de creatorul anonim în colinde, orații de nuntă etc.; prin faptul descrierii turmelor lui Costea se realizează astfel o grandioasă imagine de inspirație pastorală a belșugului produs al muncii.

În ultimă analiză, balada în variantele pe care le avem în vedere nu tratează așadar decît opoziția dintre bunăvoință și reavoință și totodată dintre *munca productivă și distrugerea mișelească nu numai a roadelor dar și a însești condițiilor obiective ale acesteia* iar opulența stînei slujește ca factor de potențare a tragismului evenimentelor ce decurg din această înfruntare.

Opoziția în chestiune nu este un accident, o întîmplare excepțională, ea este unul dintre numeroasele antagonisme cuprinse în complexa țesătură a contradicțiilor sociale istoricește determinate. Această contradicție opune interesele unei colectivități imens de largi, intereselor unei minorități parazitare. Deci nu numai originea păstorească a cîntecului justifică ideea sa centrală — condamnarea hoțului — ci și faptul (în trecut frecvent și cu consecințe economico-sociale importante) că devastarea unei stîne și decimarea unei turme (indiferent de moment, dar negreșit într-o mult mai mare măsură în epoca mai veche cînd păstoritul era ocupația unui numeros grup social), constituie o acțiune distructivă, înfierată de popor ca atare. Această împrejurare explică și unitatea ideologică a baladei în multiplele ei variante, peste care, după cum vom vedea, numai cu greu și sporadic s-au depus straturi noi insuficiente de altfel pentru a-i schimba esența originară.

Conflictul dintre cioban și hoț caracteristic primului grup de variante, izvorînd din jefuirea stînei, este nucleul tematic ce servește drept cadru unor elemente de compoziție menite să îmbogățească substanța epică a baladei, ca: învoiala dintre cioban și hoț și încălcarea ei (prezentă în 16 din cele 50 de variante ale acestui grup), sugestii biografice referitoare la interferențe în trecutul celor doi eroi (prezente în 6 variante), disponibilitatea sufletească deosebită a ciobanului pentru hoț motivată numai prin

mărinimie structurală (prezentă în 4 variante). Peste ideea fundamentală a condamnării jafului îndreptat împotriva unei colectivități muncitoare, se suprapune deci și ideea *stigmatizării încălcării unor elementare obligații morale.*

Aceste idei, prin însăși natura lor, prin ilustrarea lor foarte expresivă, par să indice în primul grup de variante — perfect unitar ca mentalitate — cel mai vechi strat epic al baladei *Costea.*

Peste acest strat s-au depus unele elemente noi, alcătuind variante ce constituie o categorie pe care convențional am numit-o,

Subgrupul 1. În linii mari, variantele pe care le-am încadrat în acest subgrup nu se deosebesc ca structură epică și ca sens general de cele aparținînd grupului I, fapt care a făcut posibilă citarea lor repetată cu ocazia comentării grupului I; regăsim aici și motivul învoielii (10, 21, 41, 42, 56, 62), și aluzii la trecutul aventuros al ciobanului (42), și jefuirea stînei etc.

Gruparea separată a acestor variante, în ciuda unor suprapuneri esențiale cu variantele *Grupului I*, a fost însă determinată de unele încercări — palide — de a *justifica* acțiunea lui Fulga.

Astfel, o parte din variantele aparținînd acestui subgrup (8, 10, 21, 41, 42, 51, 62) încearcă să-l prezinte pe Fulga în culori mai puțin defavorabile. Fulga pradă stîna lui Costea sub presiunea cetei care-l amenință cu moartea :—„Dare Fulgo, Fulg bătrîn / Înșelător de nouă țări / Ce tu mări, *ne tot minți* / De trei zile și trei nopți / *Numai cu porumbiei copți* ? / Fără licurici de foc / De frica lui Busuioc. / Noi, frate, ne-om supăra / Și prin lăncii te-om lua / *Și pe tine te-om mînca*" (41). În acest chip, deși Fulga patronează fără a schița vreun gest de protest acțiuni care mențin fără rezerve conceptul de tîlhărie în planul baladei, răspunderea care îi revine pare întrucîtva mai mică : inițiativa faptului nu-i aparține.

Pe o linie asemănătoare se situează și varianta 29 al cărui punct de plecare — bagatelizant — este un rămășag pe care Costea și *Furga* îl fac într-o cîrciumă. Costea — lăudîndu-se cu cîinii săi pe care nimeni nu-i poate înșela — și Furga — ce se fălește cu ceata lui în stare să fure pe nesimțite „Cînd oile aromesc / Cînd cîinii mi-s ațipesc / ", se hotărăsc să-și încerce norocul într-o competiție. Furga cîștigă, iar Costea, indispus de întorsătura nefavorabilă, îl ucide. Teoretic, comportarea prea puțin „sportivă" a lui Costea ar trebui să dezavantajeze portretul moral pe care, în mod necesar, textul de față, în ansamblu, îl zugrăvește ciobanului. În ciuda acestor premise, varianta 29 urmează totuși cu fidelitate tiparul *Grupului I* de variante : Costea va rămîne victimă iar Furga agresor. Inconsecvența este vizibilă, ea izvorăște din împrejurarea — frecventă în folclor — că intervenția modificatoare mai mult sau mai puțin conștientă a autorului variantei—nesatisfăcut de modelul existent—nu a fost sprijinită de o capacitate creatoare în măsură să asigure unitate și coerență textului rezultat din reelaborare parțială sau din contaminare ad-hoc. La aceasta se adaugă în cazul de față și o determinare psihologică. Dominanta baladei o constituie repulsia față de jaful săvîrșit din plăcerea violenței și față de batjocorirea omeniei ; de aceea, inter-

pretul popular nu poate inversa raporturile în baladă fără a renunța la condamnarea acestor excese, condamnare ce constituie rațiunea de bază a existenței baladei.

Într-un fel, *Subgrupului 1* i se integrează și varianta 56 care opune tendinței de absolutizare a punctului de vedere păstoresc (exprimată de variantele grupului I), tocmai o încercare de relativizare a lui. Astfel, pe de o parte, Fulga îndemnîndu-și ceata la jaf afirmă :—„Doar n-o mai fi cu păcat / Că le iau de la un *frate* / Oi fi avînd și eu parte / Să facem și noi bucate" (ce înțeleg exact prin „frate" Fulga și Costea — frate bun? frate = tovarăș? — contextul nu precizează). Pe de altă parte, Costea își destăinuie temerile : „Fulga are și voinici / Care nu mai e p-aici / Mai vreo patruzeci și cinci / Numai cată că mi-e *frate* / Umblat-a-n străinătate / Mi-e că-mi ia oile toate" ! Opoziția între cele două mentalități se exprimă în înțelegerea neconcordantă a drepturilor aferente calității de „frate" ; Fulga socotește că de la „frate" poate lua, pe cînd Costea se teme că tocmai neglijarea obligațiilor fraterne îl va face pe Fulga să-i ia oile.

Față de *Grupul I*, variantele *Subgrupului 1*, fără să prezinte deosebiri esențiale, conțin totuși sugestii vizînd micșorarea vinovăției lui Fulga și, implicit, relativizarea valabilității poziției morale a ciobanului. Această tendință capătă o formă mai precisă în variantele care constituie ceea ce am numit *Grupul II* și care reprezintă, după toate probabilitățile, faza mai recentă a evoluției conținutului acestui cîntec epic.

Grupul II este reprezentat de numai **două** texte : 25 și 32.

În varianta 25, Costea, plecînd la Galați, lasă vorbă ciobanilor să-i dea lui Fulga — de va veni : — „O mioarî di căldari / Ș-încî una di frigari / V'o șapti fălii de caș / Șî mai dă șî la oltași". După plecarea lui Costea, Fulga își face apariția și, surprinzător, cere ciobanilor să-l urmeze cu turma în codru :—„Dar voi, mări, scutarilor / Șî voi, mări, ciobanilor / Turma întreagî s-o luați / După mîni sî plecați". Cutezanța lui Fulga rămîne neexplicată în contextul propriu-zis. De aceea, însuși interpretul simțind lipsa de motivare se întrerupe și dă lămuriri : „Cî Fulga ăsta argătisî la Costea cîțiva ani, la pont". Explicația este vagă ; totuși, din ea se poate deduce că Fulga va fi avut asupra turmei lui Costea anume drepturi pe care acum și le revendică. Fulga ar fi deci un revoltat (a muncit pentru Costea, dar n-a primit compensația care i se cuvenea, se sugerează) decis să-și facă singur dreptate într-un fel sau altul. În rest, varianta nu se deosebește de modelul general (grupul I) : după ce „scutarii", fideli, refuză propunerea lui Fulga („Ordinul nu l-oi călca / Ție Costea ți-a lăsat / O mioarî de căldări" etc.) acesta pradă stîna ; Costea se întoarce și află cele întîmplate ; îl găsește pe Fulga, îl mustră („Cî io ție ți-am lăsat / O mioară de căldare / Ș-încă una de frigare / Vr'o cîțiva felii de caș / Ca să dai pi la ortași / Tu mări te-ai apucat / Scutarii mi i-ai bătut / În turmî tu ai intrat / Mi-ai rupt turma jumătati / Jumătati-a treia parti") și îl ucide.

În varianta 32 sugestia și aluzia vagă devin certitudine, exprimată limpede în versuri care justifică gestul lui Fulga prin drepturi izvorînd din muncă. Citățm integral textul :

Frunză verde de trei sfanț',
Astăzi luni și mîine marț'
Pleacă Costea la Galați',
Cu catîrii împovărați',
Numai ruble și cu sfanț'
Să cumpere sare oilor
Și opinci ciobanilor.
La tîrlă pe cin' lăsa?
Guda, căța bătrînă
Numai cu un dinte-n gură.
Dară Costea pîn' să-ntorcea
Oile jumătate le fura
Fulga, Fulga hoț bătrîn.
Oile jumătate le-a rupt.
Prin mijlocu luncilor,
La fîntîna turcilor,
Foaie verde, foaie lată,
Unde-a fost stîna odată,
Unde-i salcia cocoșată
Și ulmu aplecat,
Unde sta cașu atîrnat.
Cașu greu nu ierea
Numai de cincișpe oca.
Vîntu cînd trăgea
De vîrf l'apleca.
Foaie verde micșonea,
Costea di la Galați' se-ntorcea,
Drept la tîrlă se ducea,
De departe se uita,
Inima-n iel sfîrăia,
Cînd la oi să uita.
Jumătate nu ierea.
Dupe cai descăleca
Și din gură șuerea,
La Guda striga.
Guda la iel să ducea
Și iel odată ofta :
— Gudo, Gudo, căța bătrînă
Cînd te-am lăsat ieu la stînă
Cine te-a-nșelat
De oile ț-a loat?"
— Stăpîne, stăpîne,
Da n-am fost numai ieu cîine?
Acum am îmbătrînit,

Nu mai sînt bună de slujit.
Am fost și la tată-tău..."
Iel să năcăjea ;
Iea să văita,
În urma oilor o loa.
Peste Fulga că-m' da
În mijlocul luncilor,
Guda la Costea se-ntorcea
Și lu Costea îi spunea :
„— Oile le-am găsît
Și cu nime n-am vorbit."
Foaie verde micșonea
Costea pe cal încăleca
Și-l mîna de crăpa.
În mijlocu luncilor,
Ajungea la fîntîna turcilor,
La salcia cocoșată,
Unde-a fost stîna odată.
Iel du pe cal descăleca,
Bună ziua la un ciobănaș că da,
Că îi da și-l întreba :
„ — A cui este stîna asta?"
„— Este-a lui Fulga, bătrîn,
Care este al meu stăpîn."
Iel din gură șuerea,
Toate oile zbierea,
C-ale lui să cunoștea că ierea
Cornute și aveau steluțe-n frunte
Fulga cînd șuerătura o auzea,
Cam frică-i ierea
Machia (sic), f... mamă-sa,
Asta o să fie Costea
De mi-a loat bine urma.
Costea la iel să ducea :
—„Fulgo, Fulg bătrîn,
De ce mi-ai furat oile din tîrlă?"
„— N-am furat pe ale tele
Și-am furat pe ale mele
C-am slujit la tat-tău pe iele".
Da Costea se-nfuria
Și din gură îi zicea :
„— De ce n'ai venit să ceri omenește
Să-ț plătesc negustorește?"
Mîna la brîu o punea,
Un pistol mare că scotea,
Patruzeci de gloanțe în chiept îi da

Și la umbra ulucului îl trîntea,
Biciul di la oblînc loa
Și în Guda că trăgea
Oile atunci că le-aduna.

În ciuda formulei de compromis pe care textul o practică, un fapt apare limpede : Fulga *nu* fură oile lui Costea, el și le ia doar înapoi prin forță și cu de la sine putere, oile „pe care muncise", oile lui.

Acum conflictul Fulga-Costea este net conflict de clasă, fundat pe opoziția de interese patron — exploatat. Prin aceasta Fulga capătă și o schiță de biografie, absentă aiurea : el nu a fost dintr-un început haiduc, ci sluga lui Costea-tatăl, și doar anume întîmplări l-au făcut să ia, apoi, calea codrului. Ciocnirea pe care o relatează balada are deci rădăcini în însăși stîna și relațiile care i-au legat cîndva pe oamenii de aici. Nu mai este vorba așadar de o agresiune externă, de un conflict exterior (cineva *din afară* atacă pe Costea și turma lui), ci asistăm la dezvoltarea pînă la ultime consecințe a unor vechi antagonisme lăuntrice ale minusculei societăți de la stînă. Ca urmare, nici stîna nu mai îmbracă înfățișarea senină și relativ patriarhală sugerată de variantele cercetate pînă acum (*Grupul I* și *Subgrupul 1*) în care personajele umane secundare serveau ca piese de decor, viața socială a stînei era nulă iar relația Costea — animalele favorite se impunea pe primul plan ; implicit — și desigur involuntar — ni se atrage atenția asupra faptului că și stîna poate fi — și este — un teatru al contradicțiilor sociale fundamentale.

Nu pot exista dubii, prin forța contextului însuși, în legătură cu justețea revendicărilor lui Fulga. Costea-fiul nu numai că nu respinge, dar confirmă spusele haiducului, declarînd lămurit că „ar fi plătit", că ar fi compensat niște daune pe care nu le contestă.

Textul variantei este, parțial, consecvent. Astfel, se evită a se încurca pistele prin inserarea episodului învoielii (ce ar urma să fie încălcată), prin menționarea trecutului comun de haiducie (pe care Fulga ar trebui, inevitabil, să-l pîngărească) etc., Fulga apare și lovește brusc, între el și Costea cel tînăr nu există în prealabil decît resentimentul provocat de probabila ticăloșie a tatălui. De asemenea, Fulga nu procedează la deposedarea lui Costea pentru a oferi ortacilor posibilitatea unui nelimitat desfrîu gastronomic ca în majoritatea variantelor (*Grupul I* și *Subgrupul 1*), ci pentru a putea reveni la îndeletnicirea lui inițială. Redevenit păstor, Fulga își administrează ca atare turma (își bagă și „un ciobănaș" la stînă, ca ajutor !). Ideea de jaf — în sensul catastrofic ilustrat pînă acum — și ideea de turpitudine dispar din baladă.

În rest însă, după cum lesne se poate vedea, textul păstrează intacte structura și tonalitatea baladei în versiune clasică (grupul I). Fatal, Costea (fiul) rămîne „eroul pozitiv", care, de astă dată, opune dreptului elementar invocat de haiduc și procedurii faptului împlinit, soluția tocmelii. Asigurările de bunăvoință în tîrguială ar putea — dat fiind contextul — să pară fariseice, în realitate nici un temei faptic nu poate fi citat în sprijinul unei atari interpretări. Costea — evident — este prezentat într-o lumină net favorabilă.

Trebuie să recunoaștem că ne aflăm în fața unei rupturi în consecvență, care se traduce prin prezentarea în paralel a două puncte de vedere neechivalente (la analiză strînsă devine limpede că punctul de vedere al lui Costea nu poate rezista unei raportări — efectuate din unghiul maselor — la punctul de vedere al lui Fulga care, răspunzînd înșelăciunii sau abuzului prin violență, își face dreptate), prezentare ce compensează, prin tratarea literară avantajoasă a personajului Costea, plusul care revine prin sens, prin conținut, punctului de vedere al haiducului.

Inferioritatea estetică și inconsecvența ideologică a variantei — reciproc condiționate — se explică printr-o situație analogă aceleia constatate în cazul variantei 29 (*Subgrupul 1*) : obligației, desigur autoimpusă, de a crea o operă literară care să-și nege dialectic modelul, autotul variantei 32 — lipsit de capacitatea artistică și luciditatea ideologică corespunzătoare — nu i-a putut face față decît în parte. Intenția sa — *adesea judecarea multilaterală a unei opere folclorice impune examinarea nu numai a realizărilor efective, ci și a intențiilor revelate uneori numai, sau aproape numai, prin comentarii ce însoțesc opera interpretată* (cazul variantei 25) — rămîne însă semnificativă și demnă de atenție.

★

2. *Motivul oii și al cățelei năzdrăvane*

Costea nu este, după cum am arătat, numai stăpînul unor turme de oi grandios amplificate de fantezia populară, ci și posesorul unor animale fabuloase, înzestrate cu extraordinare însușiri.

A. Din puzderia anonimă a oilor se desprinde o mioară : „Nu-mi este în lume ca ea / În trup mi-e de șepte palme / Și-n cap mi-e cu patru coarne / În vîrful corniților / Cîte-o piatră nestemată / De lumină noaptea toată / Pe lumina pietrelor / Lucea seama oilor ; / Cu lînița zugrăvită, / Cu unghiile poleite / Cînd simte de vreme bună / Trage oile-n pășune / Cînd simte de vreme rea / Trage oile-n perdea" (10), uneori „... un berbecel / Cu copite / ghintuite / Cu lînița de argint / Face dîră pe pămînt" (18), alteori și unul și celălalt, berbecelul — strict decorativ, podoabă a turmei —, mielușeaua — de o productivitate monstră — („... *berbecul* mai mare / Și în turmă cel mai tare / Coarnele răsucite / Cu bițele aurite / Și în vîrful coarnelor / Lucea steaua stelelor / Lucea piatră nestemată / Ce plătea o țară toată / Și mioara tinerea / Și Neagra lăicuța / Care-avea în pulpa ei / Izvor de lapte cît vrei / Că umplea găletile / În toate diminețile / Și umplea ciuberele / Cam în toate serile" — 29).

În varianta 2 — unică din acest punct de vedere — se sugerează că atributele deosebite ale „oceșichii", conducătoarea turmei, nu țin de supranatural, ci sînt mai de grabă rodul experienței și al vîrstei : „Și mai are Costea, are/O mieluță ocheșea /Nu este în turmă ca ea/Cînd e vremușoara rea/Trage oile-n perdea/Cînd e vremușoara bună/Trage oile-n pășună/Ea le duce, ea le-ntoarce / Ea le poartă pe soroace / Ea le poartă că-i bătrînă/ Și-i mătușă mare-n stînă / Și oițele mai toate / Îi sînt fete și nepoate".

Învestirea cu atribute excepționale a oii, procedeu prezent în aproape toate variantele baladei [35], se încadrează în tradiția noastră general folclorică care acordă oii o adîncă venerație, decurgînd din credința că acest animal este sfînt, dotat cu daruri nefirești [36], credință la rîndu-i generată, în ultimă analiză, de valoarea economică imensă a animalului. Dar această implicație este îndeosebi (adevăr valabil în orice condiții, inclusiv — și mai ales — în epoca mai recentă cînd vechile credințe superstițioase și-au pierdut vigoarea) expresia afecțiunii ciobanului pentru animalele sale. De aici insistența deosebită cu care, și în balada *Costea*, cîntărețul anonim revine în punctele nodale ale desfășurării dramatice asupra oii năzdrăvane.

Acest simbol fantastic și strălucitor al turmei a fost socotit necesar în economia cîntecului. Simpla turmă de oi și ale ei pățanii nu au părut suficiente ; a fost simțită nevoia unei individualizări, a unei personificări, nevoie izvorîtă poate și din setea de concret a cîntărețului popular. Astfel, rolul epic activ al „oceșichii" este nul ; doar prin aventura care i se impune de către tîlhari (răpirea sa o dată cu turma, sacrificarea etc.), ea exercită oarecare influență asupra desfășurării baladei, stîrnind deznădejdea ciobanului : „Mare-mi este ciuda mea / De nimica rău nu-mi pare / Ca de oaia rucărea (oaia năzdrăvană — n.n.) / Cum n-a stat și n-a mai sta" — 4 — sau : „ — Mi-l luași mielul, mioara / Mi se rupse inimioara / P'ele două să le dai / Că altfel o să te tai. / Pe acelea le tăiase / Inimioara de-i secase" (13).

B. Peste mulțimea de cățelandri și zăvozi de la stînă stăpînește, pe temeiuri matriarhale, Dolfa, Dolca, Doalfa, Dulfa, Duolfa, Olga, Ursa sau Filfa [37], „Năzdrăvană pricepută / Mama veche-a cîinilor / Și ciuma tîlharilor / Bătrînă peste măsură / Fără colț de dinte-n gură" (5), „Ursa, cățea bătrînă / Colăcită-n vatră-n lînă / De bătrînă ce era / Păr pe ea nu mai avea / Mi-o ploua pe pielea goală / Ustură la inimioară" — (2), ajutată uneori de fiorosul Togan, Tohan sau Potlogan „Cîine d-un an / Cu capul ca de cîrlan" (60) — auxiliar lipsit de importanță epică.

Dolfa a slujit, din tată-n fiu, la ciobani cărora le-a păzit cu credință turmele. Cu acest prilej însă — lovitura lui Fulga — bătrîna cățea nu-și mai face datoria.

În unele variante (41, 51, 55) din capriciu ; nu a primit hrană îndestulătoare și de aceea refuză să mai presteze serviciul : „Ciobanii ce mi-a făcut ?/A mîncat, s-a săturat/Îmbucătură nu mi-a dat / Nici eu, frate, n-am lătrat" (55). În alte variante, dimpotrivă, a mîncat prea mult și, ghiftuită, ațipește : „Că Dolfa, cățea bătrînă / A mîncat, s-a săturat / După stînă s-a culcat / Sama de oi n-a luat" (16).

În majoritatea textelor însă, cățeaua își justifică în fața ciobanului pasivitatea prin argumente solide : bătrînețe, miopie, schimbarea vremii, ploaia, vîntul înșelător, viclenia inimaginabilă a hoților a căror stratagemă o descrie divulgînd totodată și numele căpeteniei acestora. Episodul explicației între Dolfa și Costea este îndeobște savuros prin culoare și

notație realistă, de pildă aerul spăsit al Dolfei (Guda) : „Iată, mâre, că-mi venea / Cum venea, Guda, venea? / Venea cu capu-mpilat / Vedea bine c-a stricat" (13).

Costea însă, furios, brutalizează pe vinovată și o trimite (uneori după ce-i dă de mîncare — să prindă puteri—12, 30, 33 etc.) pe urma tîlharilor (de remarcat adevărul psihologic al reacției lui Costea). În majoritatea baladelor, Dolfa se luptă eroic cu banditii pe care singură (16), sau împreună cu Costea, îi răzbește.

În variantele 21, 24, 50, 59 bătrîna cățea, victorioasă, își găsește un sfîrșit burlesc : moare înghițind berbecul cu care o răsplătește stăpînul pentru frumoasa ei ispravă.

În planul epic al baladei, cățeaua năzdrăvană ocupă un loc important : ea este un personaj activ, al treilea personaj de prim plan după Costea și Fulga. Față de oaia năzdrăvană, obiect superb, cu funcție simbolic-apologetică și ornamentală, prezentată cu *duioșie* și *emoție*, cățeaua năzdrăvană, apropiată prin însușiri de planul uman, participantă direct la acțiune, este tratată *aspru*, cu *duritate*. Deosebirile în tratarea poetică se datorează pe de o parte faptului că afecțiunea ciobanului — și, transpus, a cîntărețului — cunoaște o anume ierarhizare : *oaia*, prețioasă prin bogatele daruri ce le oferă, blîndă și obedientă prin fire, concentrează tot ceea ce este mai bun și mai cald în afecțiunea ciobanului, *cățeaua* rămîne un simplu auxiliar inteligent, folositor dar prozaic. Pe de altă parte, aceste deosebiri sînt o urmare a împrejurării că în timp ce planul fabulos al oii este strîns legat de o serie de vechi credințe, fapt ce condiționează o tratare poetică desprinsă de universul strict real, distanțată, — planul cățelei năzdrăvane este cel al unei ficțiuni pur poetice, este un mod convențional de a interpreta datele realității nemijlocite.

Motivul oii și cățelei năzdrăvane creează în cadrul baladei o diversiune lirică care îmbogățește textul și punctează în mod fericit, prin atmosfera ușor fantastică pe care o creează, realismul crud al conflictului central.

★

În concluzie :

a) Balada în ansamblul variantelor ei condamnă vehement *tîlhăria* îndreptată împotriva unei colectivități productive și *lipsa de lealitate*. Întreaga desfășurare epică, toate detaliile, — imensitatea turmelor lui Costea, generozitatea ciobanului, prestigiul său fizic (ca un Herakles el biruie fără efort și dintr-o dată întreaga ceată de tîlhari), mizeria morală a lui Fulga, răpirea oiței năzdrăvane, preferata ciobanului, atrocitatea actului de justiție final etc. — sînt subordonate acestei idei.

b) Punctul de vedere ideologic unitar, numărul mare de variante, faptul că slujește de suport episoadelor și detaliilor adăugate vizibil ulterior și adesea stîngaci (vezi *Subgrupul 1* și *Grupul II*), indică în *Grupul I* forma cea mai veche a baladei.

c) Balada — *Grupul I* — reflectă un antagonism social determinat, care opune pe cel care muncește celui care fură. În condițiile societății întemeiate pe exploatare, fără a fi fundamentală, aceasta nu este o contradicție neglijabilă.

În schimb, *Grupul II* de variante sugerează aspecte ale unui antagonism de prim plan: contradicția dintre exploatat și exploatator; autorii și interpreții acestor variante mai recente (în special varianta 32) îndemnați de realitatea socială pe care o suportau au motivat spontan intriga baladei prin fenomene acute ale luptei de clasă.

Această împrejurare impune o concluzie teoretică generală: *o schemă de desfășurare consacrată — epică în speță — poate avea în literatura populară* (ca și în cea cultă) *semnificații profund deosebite și chiar contradictorii, în funcție de tratarea ei concretă.*

d) Fundamentul realist al baladei — ce servește drept cadru, între altele, și unor prezențe fantastice (mielușeaua, berbecelul, cățeaua) —, îmbinarea armonioasă, prin alternare echilibrată, a momentelor epice cu interludii delicat-lirice, confirmă în această baladă, cu numeroase variante de mare frumusețe (v. variantele 1, 3, 4, 5, 10, 29 etc.), capacitatea de creație a geniului popular.

NOTE

1 Materialul bibliografic este ordonat cronologic.

2 În jumătatea de sud a țării, variantele sînt atestate după cum urmează:

a) în reg. *Galați*, 6 variante, toate complete, bine închegate;

b) în reg. *Dobrogea*, 4 variante, dintre care una completă (22), alta simplu fragment, (43), iar ultimele două contaminate (42, 65);

c) în reg. *Ploiești*, 5 variante, toate complete;

d) în reg. *București*, 10 variante dintre care cinci se desfășoară după un plan epic bogat (3,4,10,22,60), trei sînt mai sărace (44,45,54), iar două degradate;

e) în reg. *Argeș*, 12 variante complete și bogat desfășurate;

f) în reg. *Oltenia*, 13 variante, cu o singură excepție (37), toate complete;

g) în regiunea *Banat*, 7 variante dintre care 4 degradate (27,28,44,52).

În jumătatea de nord a țării sînt atestate izolat cîteva variante distribuite după cum urmează:

a) reg. *Hunedoara* — 1 variantă

b) reg. *Cluj* — 3 variante

c) reg. *Iași* — 1 variantă

d) reg. *Bacău* — 1 variantă.

Variantele nordice apar mult mai palide; dezvoltarea redusă a elementelor epice determină un oarecare schematism în construcție, dar și o tonalitate mai sobră.

3 Variantele 3,5,6,13,15,21,23,34,35,37,41,49,51. De exemplu: „Er Costa mi se-întorcea/ La Cornul Buzăului/ Din susul Călmăului/ Stîna de și-o ridica/ Turmele de-și aduna/ Și la munte le pornea" (3), ori: „Stînile că le strica / Și la munte că-mi pleca / Acolo stîni își făcea" (21), ori: „Foaie verde solz de pește / Umblă Costea, călărește / Călărește-n chip domnește/ Loc de stînă nu găsește/ Loc de stînă că-mi găsea/ La Măgura scopîltată/ Und'a mai fost el odată" (51).

4 Fac excepție doar variantele 7,18,29,45,47,61.

5 „Sare moale la mioare/ Bolovani pe la cîrlani/ Și opinci pe la ciobani" (48); „Tărîțe pe la oițe/Și la miei/ Mălai de mei/Că-i vedea mai mititei" (56); „Gluge mari/La cei zărari/Și opinci/ La cei voinici" (5); „Și opinci pe la ciobani/ Și tutun pe la văcari" (46); „Și ițari la cei ciobani/Și ciubote la scutari" (16); „Cîte-o cioabă de căldare/Face ciobanii de mîncare" (60); „Și zgardă dulăilor / Și cisme vătășeilor / Căpestre cîrlanilor" (41); „Sărici pă la mari scutari" (25), etc. etc.

6 Acte și documente atestă marea însemnătate comercială a Galaților în trecut. Aici se construiseră — încă din 1759 — „schele"; din Galați se exportau în toate direcțiile produsele țării: grîu, lemne, oi, sare; în Galați se construiau vase, se înființau oficii consulare străine, se stabileau comptuoare comerciale. Aici se întîlneau negustori veniți din toate părțile lumii (N. Iorga, *Istoria comerțului romînesc, Epoca mai nouă*, București, 1925, p. 48,63, 106,125,147,154,194). Este foarte probabil ca la Galați să se fi ținut încă din cele mai vechi timpuri tîrguri cu produse din afara și dinlăuntrul țării. St. Meteș în ale sale *Relații comerciale ale Țării Romînești cu Ardealul pînă în veacul al XVIII-lea*, Sighișoara, 1920, p. 120, citează din *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, VIII, p. 347, numele unui oarecare Mathias trimis de brașoveni la *13 iunie 1546*, să cumpere 3 buți de vin „muscatello" de la *Galați* sau Chilia. Într-un privilegiu acordat de Grigore Ghica bîrsenilor la 1 martie 1740 se prevedea că: „...pentru miei, cergi, burți ce s-ar aduce la *Galați* și la alte tîrguri de vînzare să fie scutiți de vamă, mortasipie, pîrcălabie" (N. Iorga: *Studii și documente*, VI, p. 440—441). În *Galați* exista încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea un consulat ardelean a cărui menire era — între altele — să apere interesele *mocanilor* veniți cu turmele la iernat în Dobrogea (G. Vîlsan, *Mocanii în Dobrogea la 1645*, „Graiul Romînesc", II (1928), nr. 3). De asemenea N. Iorga (*Studii și documente*, X, cap. *Bîrsanii păstori*, p. 560) afirmă: „Acești coloniști ardeleni cu zeghe albă și căciulă pătrată, mare, care nu s-au schimbat ca îndeletnicire, port și datini pînă în ziua de astăzi, își treceau vremea și-și cîștigau hrana numai cu păstoria de oi, cu îngrășatul porcilor, cu cărăușia poate. Bîrsanul și mocanul vindeau oi, brînză, cașuri, lînă, cergi, curci și coborau călări cu aceste mărfuri pînă la *Galați*..."

7 Nu se poate nega stabilitatea remarcabilă a rimei „marți — Galați" și a versului „Azi e luni și mîine-i marți". O demonstrează prezența lor și în afara baladei *Costea*. Astfel, variante ale altor cîntece epice, *Soacra rea* de pildă, încep: „Azi e luni și mîine-i marți/Poimîne-i tîrg la *Galați*/ Și tot feciori de-mpărați/ Și mergea și Chipăruș/Chipăruș fecior de sîrb" etc. (*Monografia județului Tîrnava-Mare*, Sighișoara, 1944, p. 464); de asemenea *Nevasta vîndută*: „Azi e luni și mîine-i marți/ Mare-i tîrgu la *Galați*/ Și ei mîndru s-or gătat/ Și la tîrg că or plecat" etc. (A.I.E.F. fișa i. 25692, iar interpreta ignoră — vezi adnotările la fișă — balada *Costea*!). Rima *„marți-Galați"* se regăsește și în texte lirice, de exemplu: „Azi e luni și mîine-i marți/ Om fugi peste *Galați* / Ș-om trăi necununați/Ș-om zice că sîntem frați" (A.I.E.F. i. 18084; vezi de asemenea A.I.E.F. mgf. 550 g: Leșu-Năsăud; Mușlea: *Schei de la Cergău și folclorul lor*", p. 42: Cergău, r. Mediaș, reg. Cluj; Marian, *Hore și chiuituri*, p. 114, Stupca, r. Fălticeni reg. Suceava; Pop-Reteganul: *Trandafiri și Viorele*, p. 53: Uriul de Sus, r. Dej, reg. Cluj,; Friedwagner, *Rumänische Volkslieder*...: Straja C. Porumbescu, r. Gura Humorului, reg. Suceava; A.I.E.F i 10.433: Covăsinți, r. Arad, reg. Banat etc. etc.).

Pe de-o parte însă este evident că nicăieri prezența Galaților nu este mai justificabilă istoricește decît în balada *Costea*. Pe de altă parte, în variantele cîntecelor epice — *texte comparativ mai stabile* — sus citate, Galații (cu sau fără rima „marți") apar rar; locul vinderii nevestei nu este în mod necesar același ci — Țarigrad, Borșa, Cluj etc. — el se schimbă aproape de la o variantă la alta. Nu pare deci imposibil ca fericita combinație, de oarecare răspîndire, „Azi e luni și mîine-i marți" + vers terminat în „Galați", să descindă din balada *Costea*.

8 În unele variante ale baladei mai apar sporadic, în diferite momente ale desfăşurării epice, şi alte toponime : „cîmpul Tighinei (2,5,8,10,13,25,42,58), Tighenuţa (13), Tighiniţa (25,45, 58), Tighioara (45), Tinekia (1,62), Tanghina (9), Tanchinuţa (9), Tagenuţia (10,42), Tighinuţa (51), Tighila (51), Tighena (54), Codrul Gherghiei (4), Codrii Ghenghiei (14), Ţinutul Gherghinei (16), fîntîna Gengiei (49), măgura Gegiei (41), Băileşti (13,33), Piteşti (13,33), Valea Rea (13), Măgura Urzei (17), Măgura Oarziei (49), Fîntîna Oarziei (41), Codrul la Pandina (61), Cornul Buzăului (3), Malul Buzăului (59), Călnău (3), Dunărea (8), Munţii Brahuiului (56), Valea Barăii (10), Pădurea Kinghina (25), Ţara Moldovei (59), Măgura Kinghiei (60). Aceste nume, inorganic introduse în context, simple precizări circumstanţiale, nu pot avea — după toate probabilităţile — nimic comun cu geneza baladei. Ele sînt legate doar de existenţa respectivelor variante în speţă, şi par a fi semne ale evoluţiei în spaţiu şi timp a baladei.

9 Cel care păstoreşte oi proprietate a altcuiva.

10 Variantele 13,15,30,33,41,46,49,57.

11 „Patruzeci de cîini bătrîni/Care păzeau pe la stîni/Ş-o sută de copîrştioi/Care umblau după oi (13); „Vr-o cincizeci de cîini bătrîni/Care stau noaptea la stîni/Vreo trei sute de căţei/ Care păzesc la odăi" (6) etc.

12. Numai variantele 18 şi 20 (ambele din nordul ţării), mai modeste sub raport epic şi stilistic, ni-l înfăţişează pe Costea îngrijindu-se singur de oile sale, fără ajutoare.

13 Variantele 4,17, vorbesc chiar de mai multe stîni; iar variantele 10 şi 24 precizează că ciobanul are 9 şi respectiv 7 stîni.

14 Uneori, Costea are previziunea dezastrului în vis sau altcumva : „Ipingeauna o-aşternea /Frumos capul jos punea / Somnul dulce-l aromea/ Aşa prin somn că-mi visa/ La turmă Fulga venea/ Fruntea oilor rupea" (5); „Puţin somnul înşela/Nişte vise că-mi visa/Lui semne i se făcea /Peste noapte se scula/ Şi la stînă că-mi pleca" (42); „Costea din Galaţi pleca / Reli semni-i se făcea/Iară Costea ce zicea?/ Di cînd maica m-a făcut/ Aşa semne n-am avut/ Fulga, mări, m-a sărăcit" (59) etc.

15., „Buzdugan în mîini lua/Şi pleca din stînă-n stînă/Cu cîntarul la ciochină/La mulsoare de-ajungea /Bîrsanele că mulgea/Dar lui măre, nu-i venea/Nici lăptuţu la măsură/ Nici caşul la-nchegătură" (4).

16 Variantele 4,8,10,15,17,21,38,41,59.

17 Variantele 8,25,45,56,57,58.

18 Varianta 49.

19 Varianta 12.

20 Varianta 60.

21 Varianta 32.

22 Variantele 5,21,24,26,59.

23 Variantele 2,10,31.

24 Variantele 19,22,55,63. Acest deznodămînt tranzacţional, lipsit de grandoare epică, pare să indice o epocă mai recentă pentru momentul formării respectivelor variante — de altfel toate culese în ultimii 30—35 de ani. De pildă :

„Iară Fulga ce-mi făcea?/Oile le aducea/Le-aducea, le număra/Cincizeci de oi că lipsea/Iară Fulga ce-mi făcea?/De manta se dezbrăca/De curea se descingea/ Şi la galbeni că-mi vărsa/ Oiţele le plătea/Le plătea cît nu făcea/ Pînă Costea nu mai vrea" (63).

25 Nu au fost menţionate variantele cu final incert (20, 30, 36, 54, 61) în care Costea îşi ameninţă numai adversarul, şi nici variantele degradate (11,12,27,28,35,40,43,47,52,53,65).

26 „Şi pe Costea-l logodea / Şi pe Costea-l cununa/ Nuntă mare că-i făcea/De se ducea pomina/Tocmai colo-n Moldova/Lumea bea şi veselea/Şi lui Costa-i mulţumea" (3) — final triumfal de basm.

27 Spre exemplu : „Încunoștiințează întîiul birău al Bistriței, Martin Sultetius cu toți sfetnicii săi împreună, că în vara anului trecut, fiind oile sărăcimii pe munții Bistriței, niște romîni maramureșeni, în ceas de noapte au năvălit ca niște hoți peste staulele lor, au ucis multe oi, pe ei i-au schingiuit, căldările și alte scule le-au dus cu ei..." (Hurmuzaki, XV, nr. 2230, p. 1250, 6.III.1655). Multă supărare a avut nobilul Ștefan Rat din Făgăraș către 1674—1677, căruia niște „oameni răi" i-au prădat la „spartul plaiului" turmele pe care le avea pe muntele Berivoescul din Moldova (N. Iorga, *Studii și documente*, X, p. 152—154). Simion Stoica, vice-șpan din Maramureș, comunică bistrițenilor vestea despre niște furturi de oi săvîrșite de oarecari moldoveni care „au făcut multe hoții, atît față de oamenii dumneavoastră (ai bistrițenilor *n.n.*) cît și față de noi..." (Hurmuzaki, XV, nr. 2337, p. 1254, 26.VII.1756). Vasile Vodă Lupul al Moldovei spune despre jefuirea unor ciobani moldoveni : „... venind oamenii noștri din satul Vijnița, ținător de ținutul Cernăuțiului, plîngîndu-i-se că oameni de-ai dumneavoastră le-au dus oile din hotarul nostru legîndu-le ciobanii, luîndu-le sculele de fier și alte lucruri deosebite, ceea ce se vede a fi împotriva bunei vecinătăți" (idem n. 2257, p. 1203, 19.VIII.1651) ; tot Hurmuzaki XV, pentru același subiect vezi și nr. 778, p. 419, 22 sept. 1542 ; nr. 889, p. 479, 26 sept. 1550 ; nr. 905, p. 487, 12.VI.1552 ; nr. 1185, p. 636, 24.VIII.1569 ; nr. 2442, p. 327—328, 8.VI.1665 ; etc.

Nicolae Dragomir în lucrarea sa *Din trecutul oierilor mărgineni*, Cluj, 1926, sprijinindu-se pe mărturii directe, furnizează la rîndu-i numeroase informații — referitoare cel tîrziu la a doua jumătate a secolului trecut — în legătură cu hoțiile de acest gen. Astfel (p. 5—6) el arată că unul din motivele care i-au determinat pe oierii mărgineni să se strămute din munții Oltului în munții Moldovei a fost și teama de hoți. Aceștia din urmă „umblau în cete de cîte 10—20 de inși și chinuiau grozav ciobanii prinși : îi băteau de-i chilăneau, îi legau de picioare și-i atîrnau cu capul la vale în puțuri, ca să spună unde sînt ascunși banii, stricau totul, spărgeau căldări, burdufi, în care împlîntau securile..." (p. 18).

Ovid Densușianu consemna — în 1913 — în *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, p. 213, mărturia ciobanului Rus Strîmb (46 de ani) din Livezeni-Hațeg : „... și de-acolo am scăpat și am trecut printr-o pădure cale de o zî și acolo ni-o ieșît 11 hoți în cale și ni-o luat 5 miei și noi, cum am văzut, atuncea am sărit cu boatele pe ei și am scos mnieii di la ei tot ce atîta ne-am bătut acolo trei ceasuri și atuncia am prididit noi pe ei și cinci or ramas jos în vatră și 6 au scăpat cu fuga...".

28 Se impun unele precizări în legătură cu folosirea termenilor „haiduc" și „hoț". Mult timp, în mod curent, și unul și celălalt au fost folosiți fără discernămînt. Astfel, limbajul popular numea „haiduci", „hoți", „furi", „tîlhari" pe cei ce practicau tîlhăria ca o profesiune, acționînd deobicei în grup și jefuind fără a deosebi bogat de sărac. În același fel erau însă numiți și cei care (iobagi sau — mai rar — oameni de altă condiție socială) fugind în codru pentru a scăpa de mizerie, de cătănie etc., jefuiau pe bogați și întorceau sărăcimii bunurile spoliate ; exponenți activi ai maselor populare, lupta lor era îndreptată, în linii generale, împotriva exploatării feudale și a jugului otoman.

Terminologia științifică a istoriografiei marxiste face o discriminare clară între cele două realități sociale : atribuind denumirea de „tîlhar" etc. primei categorii, ea rezervă denumirea de „haiduc" pentru cea de-a doua. Literatura noastră istorică din ultimii ani (v. M. Roller, *Poporul făuritor al istoriei*, „Lupta de clasă", XXIV (1954), nr. 4) respingînd încercările istoriografiei și sociologiei burgheze de a califica tendențios haiducia drept simplă tîlhărie la drumul mare determinată de porniri prădalnice, atrage în același timp atenția asupra primejdiei unor denaturări de sens contrar, respectiv asupra asimilării unor „elemente ce urmăreau prada" cu haiducii ale căror acțiuni se integrau în lupta maselor populare împotriva orînduirii feudale. Pe de altă parte, amintim că în vreme ce hoția este un fenomen social

la fel de vechi ca și proprietatea, haiducia ca formă a luptei de clasă este un fenomen apărut relativ tîrziu (V. Tr. Ionescu-Nișcov, *Haiducia și cîntecele haiducești*, „Revista de folclor" III (1958), nr. 2, p. 113—124).

Așadar simpla prezență a termenului „haiduc" sau „hoț" într-un text folcloric spune prea puțin — pentru a înțelege sensul cuvintelor este necesar un examen atent al *contextului* — și este în orice caz inadmisibilă identificarea rigorii terminologice proprie cercetării științifice cu situația termenilor în limbajul popular unde labilitatea semantică operează cu mare libertate.

Dar, în același timp, nu trebuie scăpate din vedere nici unele aspecte contradictorii ale realității istorice însăși; acestea, fără să împieteze asupra sensului fundamental progresist al fenomenului, ajută la înțelegerea dialecticii haiduciei. Contextele populare, prin starea de spirit pe care o reflectă, depun uneori mărturie în această privință. Astfel, un bine cunoscut cîntec despre Iancu Jianu glăsuiește: „N-ați auzit d-un Jian/De un *hoț* de căpitan/Care umblă prin păduri/Cu șaisprezece panduri/Cu ghebe și cu poturi/Numa-n găitan cusături/Cu pistoale înarmați/Cu puști flinte, încărcați/*Umblă ca niște turbați/Seacă oameni la ficați*?/*Că iau miei de la ciobani/Armăsari de la mocani/Fără plată, fără bani/Vai, maica mea, ce dușmani*! (*Balade populare*, ESPLA, 1954, p. 309). Or, nici calitatea de haiduc a Jianului, nici caracterul popular al cîntecului citat (ce nu reflectă desigur punctul de vedere feudal!) nu sînt de pus la îndoială. La rîndu-i, un cîntec despre mai recentul haiduc (după unii tîlhar) Dăian spune amestecînd vagă simpatie și resentiment: „Foaie verde magheran/N-ați auzit d-un Dăian/De *hoțul* de căpitan? Că umblă din stînă-n stînă/Cu mîndruța lui de mînă/*El ia mielul fără bani/De la bieții de ciobani*" (*Col. Marțian Negrea*, manuscris nr. 10, A.I.E.F.). Aceste ecouri în cîntecul popular — ce s-ar putea înmulți: Corbea, eroul fără frică și fără pată, este prezentat de pildă în unele variante ale baladei *ca fost hoț de cai* etc. — nu pot fi puse, credem, exclusiv în seama presiunii ideologiei claselor dominante sau a îngustimii de vederi a țăranului (exploatat dar și proprietar etc.), al cărui orizont este mărginit de ulucile ogrăzii sau de ocolul stînei. Este vorba evident — și în primul rînd — de complexitatea fenomenului *în sine*.

29 „În nordul Moldovei tîlharii umblau în cete mai mari, pînă la 20—25 de inși, și aceștia căutau mai mult bani, dar erau mai cruzi ca cei din munții Oltului, pentru că, după cum s-a amintit într-un alt loc, chinuiau grozav pe cei ce le cădeau în mînă, fie stăpîni sau ciobani și *stricau totul* (sublinierea noastră — *V.I.N.*) în cazul contrar. Față de aceștia, nu se puteau apăra decît punîndu-se sub oblăduirea cîte unui alt tîlhar, plătit bine (Lazăr Bejeanu) care printr-o singură strigătură da altă direcție drumului tîlharilor veniți spre jaf" (Nicolae Dragomir, *op. cit.*, p. 18).

30 Variantele 10 și 42 țin de fapt de *Subgrupul 1* pe care îl tratăm mai jos.

31 Revelatoare în acest sens, este depoziția unui cioban de 76 de ani, Ion Răduț, din comuna Poiana (Ovid Densușianu, *op. cit.*, p. 107—108): „Eu m-am însurat la trizăci de ani. Ieu am fost și haiduc ci mi-a plăcut ca sî mă duc. Mîncam pi la stîni c-am haiducit șăsî ani. Șiobanii di dincolo, di pi Sfîntul Ion sî lăsa în niriști... la cîmp cu oile... Îi avea oi mai buni ca noi, mai grasi... Ai noștri fura di la îi cî îi avea oi țîgîi buni...". Vezi și O. Densușianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1923, cap. *Ciobănia și haiducia* în întregime.

32 „conac" = gazdă.

33 Alecsandri, intuind în context ideea trădării, a simțit — se pare — nevoia unei precizări. Versurile sentențioase ale finalului variantei sale care — judecînd după aparențe — îi aparțin, sună astfel: „Inima i-o despică/Și Dolcăi i-o aruncă/Iar Dolca n-o mînca/Inima de vînzător/E venin otrăvitor". Ultimele două versuri se regăsesc și în varianta 25, fără a fi perfect integrate contextului: „Din guriță-l judeca/Cu paloșul mi-l tăia/Inimă di vînzător/E

venin otrăvitor". Nu este imposibil ca autorul variantei — lăutarul colportor respectiv, sau altcineva, care îl va fi înzestrat cumva pe acesta cu varianta în chestiune — să se fi inspirat din Alecsandri.

34 Vezi Alex. Viciu, *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914, p. 60 („Şi el mi-şi vedea/ Berbecuţi bătuţi / Mîndri ocăruţi/Cu lînuţă creaţă/Creaţă, mărgăreaţă/Cu corniţă-ntoarsă Auruţ îmi varsă"), şi p. 165—166 („Dalbul păcurariu/El s-a lăudat/Că are oi multe/Multe şi mărunte/Cîte flori pe munte/Cîte-s floricele/Atîte-s miorele/Cîţi îs d'aglicei/Atîţi berbecei!") precum şi O. Densuşianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, 1915, p. 108—109 (Dalbiu păcurar/Din gură-mi grăia/Nu mi-i mie frică/Că eu că mi-s am/Doi berbeşi, mai băli/Cu coarne de-arjint/Răzimă-n pămînt/Din coarne troznesc/Oile pornesc" etc.).

35 Fac excepţie variantele : 1, 14, 21, 22, 23, 32, 35, 38.

36 Ov. Densuşianu : *Viaţa păstorească*, p. 124—126.

37 Singură varianta 64 ignoră motivul căţelii năzdrăvane. Sarcina de a supraveghea stîna în lipsa ciobanului revine surorii acestuia, Lenuţa : „Oi, măi soră, măi Lenuţa/Eu în tîrg dac-oi pleca/Turma-n samă ţi-oi lăsa/Nici îţi dau caier de tors/Nici cusături să-mi coşi,/ Fără de oi să-ngrijeşti/Bine să mi le păzeşti/Cît să nu le împărţeşti".

QUELQUES CONSIDÉRATIONS EN MARGE DE LA BALLADE *COSTEA CIOBANUL*

RÉSUMÉ

Cette étude qui se rattache à la ballade pastorale *Costea Ciobanul* a pour objet quatre problèmes :

1. — *L'aire de diffusion* de la ballade (l'auteur a disposé de 65 variantes) couvre, à ce qu'il paraît, tout le territoire du pays, moins la région de Maramuresh, le centre et le nord-est de la Transylvanie, la région de Bihor et celle de Crishana.

2. — *La genèse de la ballade.* Il est bien difficile de la dater ; elle ne peut toutefois être postérieure à la fin du 18e siècle, car cette chanson épique reflète toute une époque historique où l'économie pastorale traditionnelle (transhumance, etc. . . .) s'épanouissait sur le territoire de notre pays. D'autre part, certaines données historiques et philosophiques indiquent la zone économique du port de Galatzi comme étant la région d'origine de la ballade.

3. — *Classification thématique des variantes.* Le brigand Fulga saccage la bergerie de Costea, sa vieille connaissance qui s'en absentait. Costea se lance à la poursuite de Fulga et de sa bande et parvient à les tuer — voilà le conflit.

On peut établir, selon l'attitude du poète populaire vis-à-vis de ses héros, deux groupes de variantes : Un premier, plus ancien et plus nombreux, exalte de manière patriarcale le berger et condamne le brigand. Le deuxième groupe, plus récent, conçoit Fulga comme un révolté qui se fait justice.

Ce dernier groupe est en quelque sorte hybride, car la parfaite stabilité de structure de la ballade rend difficile toute conversion.

4. — *L'insertion d'éléments fantastiques* (une chienne et un mouton merveilleux) dans la composition de la ballade représente une contre-partie lyrique, pleine de poésie, au réalisme cruel de la ballade.

НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ В СВЯЗИ С БАЛЛАДОЙ *КОСТЯ ЧОБАНУЛ*

РЕЗЮМЕ

Настоящая статья, посвященная пастушеской балладе *Костя Чоданул*, поднимает четыре различных вопроса:

1. *Площадь распространения баллады* (автор изучил 65 вариантов) охватывает, вероятно, всю территорию страны; реже встречается она в области Марамуреш, в центре и на северо-востоке Трансильвании, в Бихоре и Кришане.

2. *Генезис баллады о Косте* с трудом поддаётся анализу; баллада возникла, вероятно, не ранее конца XVIII века, так как эта эпическая песнь воспроизводит историческую эпоху, в которую традиционное пастушеское хозяйство (с перегоном скота на летнее пастбище и т.д.) находилось в стадии расцвета на территории РНР. С другой стороны, некоторые исторические и филологические данные указывают на то, что баллада возникла в экономической зоне Галацкого порта.

3. *Тематическая классификация вариантов.* Вор Фульга грабит овчарню своего старого друга Кости; Костя ловит и убивает его вместе с его шайкой — таков сюжет баллады. В связи с оценкой, которую народный поэт дает поведению героев, вырисовываются две группы вариантов: 1-ая группа, более древняя и многочисленная, традиционно превозносит пастуха и осуждает вора; 2-ая группа, более новая, видит в Фульге бунтаря, который борется за справедливость. Варианты этой второй группы в известной мере гибридны, так как исключительная композиционная стройность баллады затрудняет любое изменение.

4. *Введение фантастических элементов* (заколдованная собака, овца и т.д.) уравновешивает композицию баллады, противопоставляя суровому реализму фабулы элементы поэтичности и лиризма.

DIN RELAȚIILE LUI ALEXANDRU ODOBESCU CU IUGOSLAVII

Pe urmele originalului unei scrisori a acestuia către Societatea sîrbă de ştiinţă din Belgrad (1871)

DE

RADU FLORA

Reciprocităţile lingvistice, literare şi culturale iugoslavo-romîne şi, mai cu seamă, cele sîrbo-romîne în cadrul acestora, se răsfrîng pe un diapazon foarte larg, din cele mai vechi timpuri ale slovei scrise, în slavoneşte, apoi şi în romîneşte [1]. Acestea au fost studiate şi în trecut [2] şi în vremea noastră [3]. Dar mereu se mai pot descoperi noi feţe ale acestor multiple schimburi culturale.

Astfel, recent am descoperit în arhivele Academiei sîrbe de ştiinţă şi artă din Belgrad o scrisoare autografă a lui Alexandru Odobescu

[1] Cf. lecţia mea de deschidere la Facultatea de filologie din Belgrad (anul şcolar 1963/64) : *Contribuţie la metodologia studierii relaţiilor sîrbo-române pe plan lingvistic şi literar-cultural*, „Lumina", Panciova (Iugoslavia), XVII—6 (1963), p. 383—415. La fel şi o sinteză a mea mai vastă : *Din relaţiile sîrbo-romîne* (Privire de ansamblu), publicată ca foileton în ziarul „Libertatea", Panciova, XX (1964), începînd cu nr. 2 (12.I.1964); pînă în prezent au apărut peste 20 de continuări (din totalul de peste 60), care vor fi apoi reunite în volum.

[2] Iată numai unele nume de cercetători ai acestui domeniu (mă gîndesc la studii speciale dedicate acestei probleme) : Ilie Bărbulescu, Nicolaie Iorga, Constantin B. Ogedeanu, Emil Turdeanu, Al. Iordan, A. I. Iaţimirskiĭ, Stojan Novaković, Petar Skok, Đorđe Sp. Radojičić ş.a.

[3] Dintre scrierile cele mai noi (pe lîngă cele citate în nota nr. 1), relevăm : *O prevodu Dositejevih basana na rumunski jezik*, Kovčežić, Beograd, II (1959), p. 75—82 ; Vukosava N. Karanović, *Dositejevi „Sovjeti" na rumunskom jeziku*, idem, p. 82—89 ; Sava Iancovici, *Contribuţie la cunoaşterea relaţiilor romîno-iugoslave* (Acte emise de Petar Petrović-Njegoš), „Romanoslavica", Bucureşti, VIII (1963), p. 443—450. Dintre cărţile apărute în vremea din urmă şi tratînd această problematică, transpusă pe plan lingvistic, este vrednic de amintit studiul lui G. Mihăilă, *Împrumuturi vechi sud-slave în limba romînă*, Studiu lexico-semantic, Bucureşti, 1960.

către Societatea sîrbă de ştiinţă (Srpsko učeno društvo) [4], datată 14 iunie 1871.

Odobescu nu a fost membru al Academiei sîrbe, respectiv al Societăţii ştiinţifice din Belgrad [5], dar această instituţie îi trimite — după cum rezultă din această scrisoare — prin agentul diplomatic romîn de la Belgrad, Ion A. Cantacuzino, cîteva dintre publicaţiile sale din seria *Glasnik* (Curierul). Mulţumind, Odobescu răspunde că a avut ocazia să consulte la Biblioteca Arhivelor de stat din Bucureşti primele 16 volume ale acestei publicaţii a Societăţii sîrbe de ştiinţă [6].

În fond, acest schimb de publicaţii a lui Odobescu cu Societatea din Belgrad este precedat de mijlocirea arhimandritului Nićifor Dučić (1832—1900), fost student la Sorbona şi la Collège de France, în cîteva rînduri preşedinte al Societăţii sîrbe de ştiinţă şi apoi academician, cu o listă mare de lucrări din diferite domenii [7]. Într-o scrisoare către Comitetul de conducere al Societăţii din 28.X.1870 [8], acesta comunică pe cum că „ d. Odobescu, om de ştiinţă" din Bucureşti, vrea să obţină publicaţia *Glasnik* în schimbul a două volume masive din „Revista Romînă"; „n-ar fi rău — continuă Dučić în scrisoare — ca această ofertă a scriitorului romîn (valah) să fie acceptată", iar, în cazul acesta, N. Dučić cere ca să fie aduse cărţile în locuinţa lui.

Deci, reiese că Odobescu ar fi cerut primul aceste publicaţii, iar N. Dučić face această recomandaţie Societăţii şi, obţinînd aviz favorabil, ia cărţile şi, probabil, le trece agentului diplomatic Cantacuzino pentru a le transmite lui Odobescu. Două ipoteze se pot face aici : sau că N. Dučić îl cunoştea pe Cantacuzino la Belgrad (ceea ce nu este exclus, căci el însuşi era în mai multe rînduri în diferite misiuni diplomatice) [9] sau, în altă alternativă, — ceea ce iarăşi nu este exclus, — îl cunoştea pe Odobescu personal (poate de la Paris) sau poate că, într-o variantă, chiar dacă nu se cunoşteau, întreţineau corespondenţă. Oricum, Odobescu primeşte publicaţiile Societăţii din Belgrad la intervenţia savantului arhimandrit.

---

[4] Srpsko učeno društvo (literal : Societatea savantă sîrbă), care precede Academia de ştiinţe propriu-zisă (Srpska Akademija nauka) se extinde asupra răspasului de timp dintre anii 1864—1892, derivînd în fond din Societatea conştiinţei sîrbeşti (Društvo srbske slovesnosti).

[5] Dintre oamenii de cultură romîni proeminenţi primul care a fost ales în calitate de membru de onoare al acestei instituţii era Bogdan Petriceicu Hasdeu (ales pe data de 18 iunie 1878 şi reales la 10 februarie 1892) ; după aceea devin membri corespondenţi ai Academiei sîrbe de ştiinţe : Nicolaie Iorga (ales la 26 ianuarie 1909), Ion Bogdan (ales la 3 februarie 1914) şi Ilie Bărbulescu (ales la 3 februarie 1914).

[6] Odobescu redă numele acesteia, în limba franceză, drept Societatea ştiinţifică sîrbă (Société scientifique serbe). Buletinul despre care este vorba aici este, în fond, acela al Societăţii din faza precedentă, *Glasnik Družtva srbske slovesnosti*, ale cărui prime 16 volume au apărut între 1847—1863 ; ultimul volum, cel de-al XVII-lea, apare în anul 1863 ; cu volumul XVIII, din 1865, îşi începe apariţia *Glasnik Srpskog učenog društva* — cf. *Pregled izdanja Srpske Akademije nauka i umetnosti (1847—1959)*, Srpska Akademija nauka i umetnosti, Posebna izdanja, knjiga CCCXLVII, Spomenice, knjiga 16, Beograd, 1961, p. 1—7.

[7] Cf. pentru biografia şi opera lui Ničifor Dučić : *Godišnjak Srpske Akademije*, VIII (1895), p. 145—168 ; la fel şi : Posebna izdanja Srpske Akademije XVI, *Svečani pomen prosvetnom dobrotvoru pokojnom Ničiforu Dučiću, arhimandritu i akademiku*, 22 aprilie 1901.

[8] Înregistrată sub nr. 89 din anul 1870 în Arhivele Academiei Sîrbe de ştiinţe şi arte din Belgrad.

[9] Cf. *Enciklopedija Jugoslavije*, (Zagreb, III, 1958), p. 158—159.

Epistola lui Odobescu este scrisă de mînă, în limba franceză, pe hîrtie de calitate optimă, pe trei pagini de formatul 20,2×25,2, cu o caligrafie excelentă, proprie scriitorului. În antet poartă inițialele scriitorului AO, imprimate și împletite într-o monogramă frumoasă, cu înzorzonări, lăsînd impresia unei steme.

Documentul este păstrat în arhivele Academiei din Belgrad (Arhiv Srpske Akademije nauka i umetnosti) și este înregistrat în cataloage sub nr. 116 din anul 1871.

În partea de jos a primei pagini (fila 1, recto) este trecut adresantul în felul următor :

Monsieur

Monsieur le Président de la Société scientifique Serbe de Belgrade.

La sfîrșitiul scrisorii, pe pagina a treia (fila 2, recto) este adresa trimițătorului, cu următoarea grafie :

A. Odobesco.
Bucarest. Roumanie.
Strada Roselor. No 24.

Iată și textul integral al scrisorii (dată în anexă și în facsimile) :

Monsieur le Président

J'ai reçu par l'intermédiaire de Monsieur Jean A. Cantacuzène, notre agent diplomatique auprès du gouvernement de Serbie, les intéressantes publications dont la Société scientifique de Belgrade a bien voulu me gratifier. C'est avec une bien vive satisfaction que j' y ai constaté la persévérance avec laquelle nos amis et alliés séculaires d'autre Danube s'occupaient de travaux historiques relatifs aux peuples chrétiens de l'Orient, travaux dont j'avais eu du reste plus d'une fois l'occasion d'apprécier la haute valeur ; les seize premiers volumes du Glasnik, *que j'avais vus et consultés à la bibliothèque de nos Archives d'État m'en avaient fourni la preuve.*

Quant à moi, Monsieur le Président, ayant bien peu de titres à l'honneur que la Société a bien voulu me faire en m'envoyant la suite de cette utile et précieuse publication, je vais tâcher de lui montrer ma gratitude, en la priant d'accepter les quelques volumes ci joints, contenant des travaux auxquels j'ai pris une part plus ou moins étendue. Ce que j'offre correspond bien peu, comme valeur et comme volume, à ce qui m'a été envoyé ; mais je me flatte qu'on y trouvera, au moins, une indication

intéressante pour les antiquités littéraires de la Serbie, dans une notice que j'ai publiée dans le I^r volume de la Revista Romana, page 709 et sqq. Le manuscrit dont je donne la description dans cette courte notice a été envoyé dernièrement par moi à Mr. Fr. Miklosich, qui s'en occupe en ce moment.

Je profite de cette occasion, Monsieur le Président, pour vous exprimer tout le desir (sic !) *que j'ai de voir s'établir, sur le champ des occupations scientifiques, des rapports plus fréquents et plus intimes entre nos deux pays, et tout en vous réitérant mes remerciments, dont je vous prie de vouloir bien aussi faire part à la Société, j'ai l'honneur, Monsieur le Président, d etre* (sic !)

Votre tout devoué
serviteur

Odobesco A.

Bucarest le 2/14 Janvier 1871

Am semnalat în text cele două greşeli ortografice (*le desir*, *d etre*), care pot fi atribuite numai întîmplării sau lejerităţii ori comodităţii, după cum reiese din cea de a doua „greşeală", care nu putea să-i scape nici unui începător în studiul limbii lui Corneille, iar nu unui excelent cunoscător al acesteia care a fost A. Odobescu.

Tovarăşul Geo Şerban mi-a atras atenţia asupra traducerii acestei scrisori care a apărut în „Universul literar" (Bucureşti) din 1 ianuarie 1929 (an. XLV, nr. 1) şi a avut bunavoinţă să-mi trimită copia acesteia, aşa că-l trimitem pe cititor la aceasta pentru a o colaţiona cu textul originalului. Ne permitem să facem unele observaţii cu privire la această traducere (pe marginea copiei lui Geo Şerban), respectiv să îndreptăm unele licenţe sau traduceri necorespunzătoare. Astfel avem „de la Dunăre" în loc de *dincolo de Dunăre*, „avînd un mic titlu" în loc de *avînd puţine titluri*, „ca valoare şi ca volume" pentru *ca valoare şi ca extindere* (sau *ca volum*), „mă mîngîi că se va găsi" pentru *îmi închipui că se va găsi*, „trimis în urmă" în loc de *trimis (acum) recent*. La fel semnătura scriitorului — după cum se vede clar din facsimilele reproduse — nu este *Al. Odobescu*, ci cu iniţialele numelui de botez la urmă, fiind vorba de o scrisoare oficială sau în care scriitorul vrea să pună accentul tocmai pe numele de familie, mai cunoscut din activitatea lui scriitoricească.

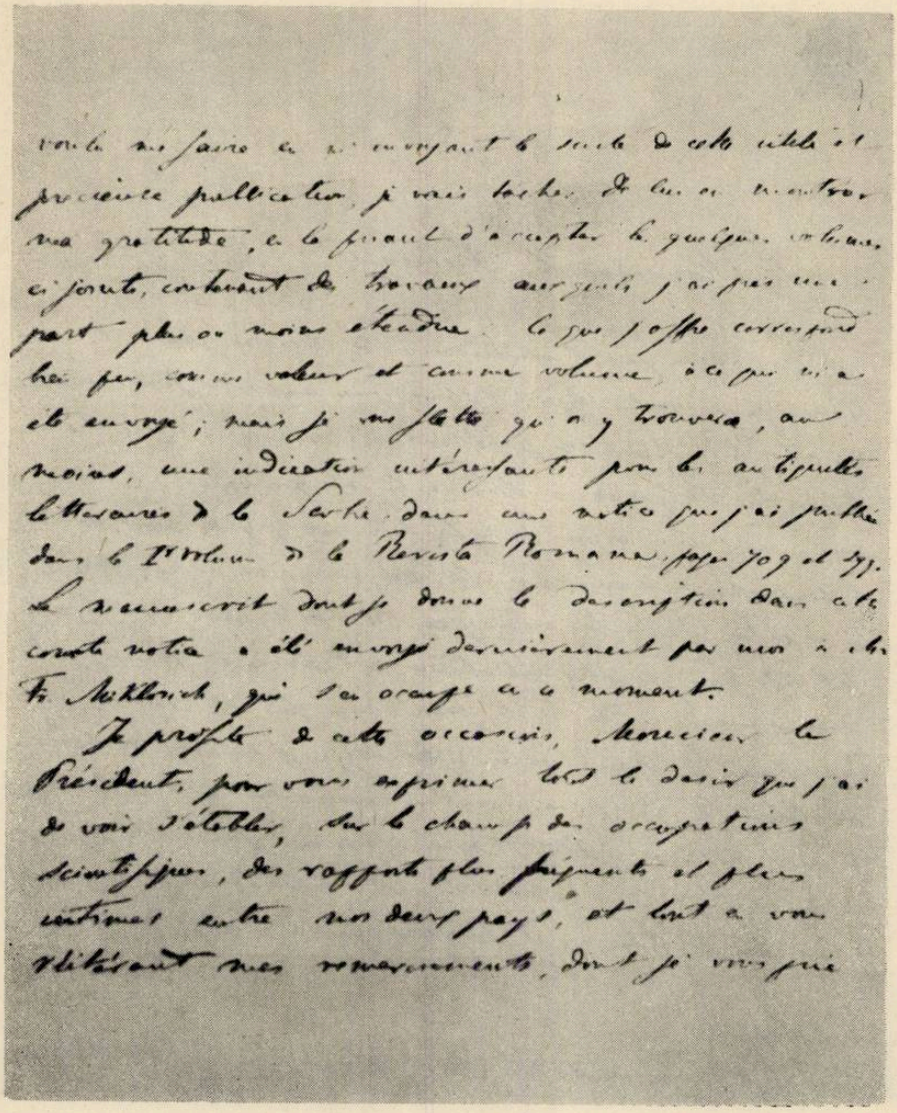
Manuscrisul despre care este vorba în această scrisoare (trimis lui Miklosich) este abordat în scrierea lui Odobescu *Despre unele manuscripte şi cărţi tipărite, aflate în mănăstirea Bistriţa* („Revista Română", I (1861), p. 702—742). Între p. 709—725 este descris manuscrisul unei psaltiri

Monsieur le Président

J'ai reçu par l'intermédiaire de Monsieur Jean S. Cantacuzène, notre Agent diplomatique auprès du Gouvernement de Serbie, les intéressantes publications dont la Société Royale de Belgrade a bien voulu me gratifier. C'est avec une bien vive satisfaction que j'y ai constaté la persévérance avec laquelle nos amis et alliés de cette contrée poursuivent de travaux historiques relatifs aux peuples chrétiens de l'Orient, travaux dont j'avais eu de reste plus d'une fois l'occasion d'apprécier le haut valeur; les deux premiers volumes de Glasnik, que j'avais vus et consultés à la Bibliothèque de nos Archives d'Etat, m'en avaient fourni la preuve.

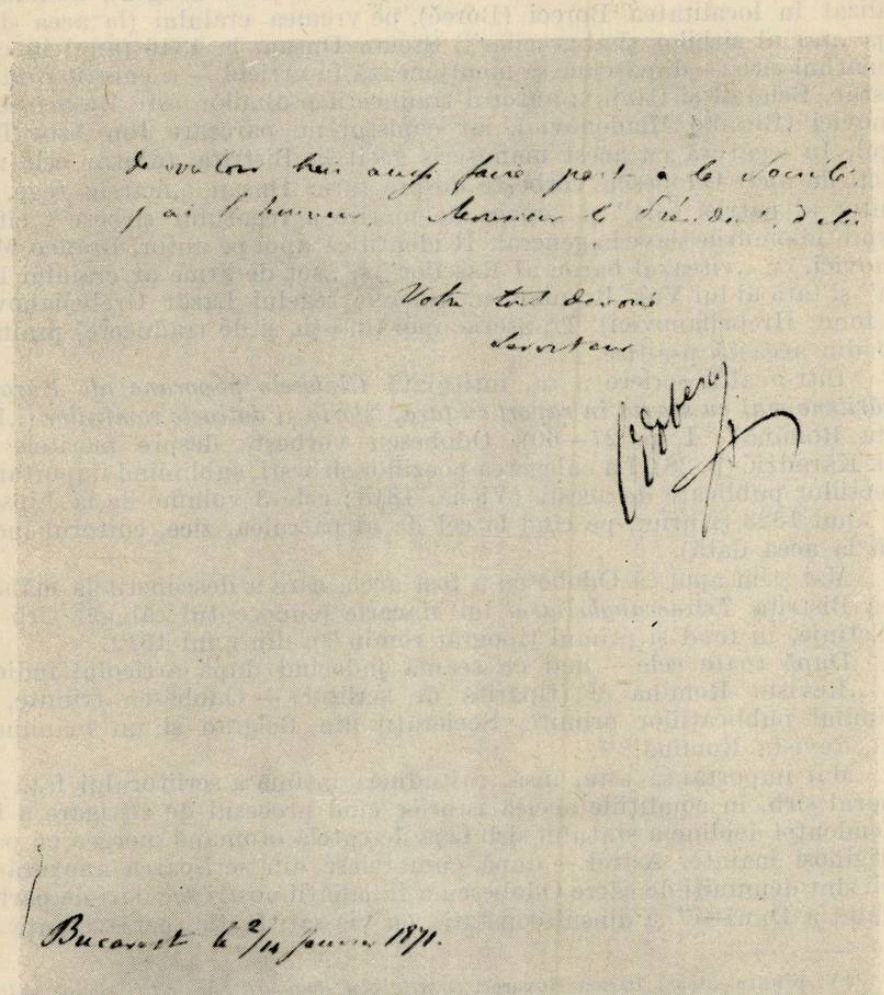
Quant à moi, Monsieur le Président, ayant bien peu de titres à l'honneur que la Société

Monsieur
Monsieur le Président de la Société scientifique Serbe de Belgrade



voulu me faire en m'envoyant la suite de cette utile et précieuse publication, je vais tâcher de lui en montrer ma gratitude, en la priant d'accepter les quelques volumes ci-joints, contenant des travaux auxquels j'ai pris une part plus ou moins étendue. Ce que j'offre correspond bien peu, comme valeur et comme volume, à ce qui m'a été envoyé; mais je me flatte qu'on y trouvera, au moins, une indication intéressante pour les antiquités littéraires de la Serbie dans une notice que j'ai publiée dans le 1er volume de la Revista Romana, pages 709 et 799. Le manuscrit dont je donne la description dans cette courte notice a été envoyé dernièrement par moi à M. Fr. Miklosich, qui s'en occupe en ce moment.

Je profite de cette occasion, Monsieur le Président, pour vous exprimer tout le désir que j'ai de voir s'établir, sur le champ des occupations scientifiques, des rapports plus fréquents et plus intimes entre nos deux pays, et tout en vous réitérant mes remerciements, dont je vous prie



de vouloir bien aussi faire part à la Société,
j'ai l'honneur, Monsieur le Président, d'être

Votre tout dévoué
serviteur

A. Odobescu

Bucarest le 2/14 janvier 1871.

A. Odobescu.
Bucarest Roumanie
Strada Rotelor. N° 24.

slavonești (52 coli în 8° sau 832 fețe de pergament galben, de formatul 23 × 16, legat în scoarțe de lemn, învelite în piele neagră), manuscris realizat în localitatea Boreci (Boreč), pe vremea craiului (la acea dată deja „țar al sîrbilor și al grecilor") Ștefan Dușan, la 1346 (anul în care monarhul sîrb — după cum se menționează în articol — a cucerit cetățile Costur, Belgrad și Canin); autorul traducerii psalmilor este Branco Mladenovici (Branko Mladenović), iar copistul un oarecare Ion Azov Teologul. În legătură cu acest manuscris găsit la Bistrița (dintre cele mai vechi de aici) Odobescu vorbește despre țarul Dușan, „marele rege, legiuitor al patriei sale" și „epoca de mărire a regatului sîrbesc", cît și despre idiomurile slave în general. Îl identifică apoi pe autor, Branco Mladenovici, cu „viteazul baron al Rascilor" și „soț de arme al craiului Dușan" și tată al lui Vuk Brankovici, ginerele regelui Lazăr Grebelianovici (în fond, Hrebelianovici). Transcrie apoi (însoțit și de traducere) psalmul 136 din această psaltire.

Într-o altă scriere a sa, intitulată *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene mai cu seamă în raport cu țara, istoria și datinele romînilor* („Revista Romînă", I, p. 27—60), Odobescu vorbește despre meritele lui Vuk Karadžič (p. 28). La culegerea poeziilor sîrbești, subliniind importanța colecțiilor publicate de acesta (Viena, 1815; cele 3 volume de la Lipsca, din anul 1823 și urm., pe cînd la cel de al patrulea, zice, editorul lucra încă la acea dată).

Mai știm apoi că Odobescu a fost acela care a descoperit la mănăstirea Bistrița *Tetraevangheliarul* lui Macarie (cunoscutul călugăr sîrb de la Cetinje, în fond și primul tipograf romîn [10]), din anul 1512.

După toate cele — mai cu seamă judecînd după articolul indicat din „Revista Romînă" [11] (tipărită de scriitor) — Odobescu trimite, în schimbul publicațiilor primite, Societății din Belgrad și un mănunchi din „Revista Romînă" [12].

Mai importantă este, însă, atitudinea intimă a scriitorului față de poporul sîrb, în condițiile acelea istorice cînd procesul de cîștigare a independenței depline a statului sîrb față de tutela otomană mergea cu pași vertiginoși înainte. Astfel — după cum reiese din scrisoarea anexată — sîrbii sînt denumiți de către Odobescu a fi „aliații noștri seculari de partea cealaltă a Dunării" și dînsul constată, cu vie satisfacție, perseverența cu

---

[10] V. printre altele: Ilarion Ruvarac, *O cetinjskoj štampariji pre četiri stotine godina*, Glas Srpske kraljevske Akademije XL, II razred, Filološko-istoriske i filozofške nauke, knijga 26, Beograd, 1893; Vatroslav Jagić, *Der erste Cetinjer Kirchendruck vom Jahre 1494*, Denkschriften der k. Akademie der Wissenschaften XLVIII, Wien, 1894; Đorđe Sp. Radojičić, *O prvom vlaškom štamparu Makariju i o prvim vlaškim štamparijama*, Glasnik Skopskog naučnog društva XIX, 1938, p. 151—156; P. P. Panaitescu, *Octoihul lui Macarie (1510) și originile tipografiei în Țara Romînească*, București, 1939; N. Molin, *Tipăriturile lui Macarie*, în *Prima sesiune științifică de bibliologie și documentare*, București, 1957, p. 264—266.

[11] Cf. Emil Turdeanu, *Din vechile schimburi culturale dintre romîni și iugoslavi*, „Cercetări literare", Facultatea de litere din București, III (1939), p. 159—160.

[12] La Biblioteca centrală a Academiei din Belgrad se găsește „Revista Romînă" a lui Odobescu, și anume: I, 1861, și II, 1862 (nr. 4.194/4°); dintre scrierile lui Odobescu aci mai aflăm doar *Istoria arheologiei*, Studiu introductiv la această știință de A.J. (sic) Odobescu, București, Socec și C-nia, I, 1877 (nr. 4.296).

care aceştia „se ocupau de lucrări istorice privitoare la popoarele creştine din Orient". În partea finală a scrisorii, Odobescu îşi exprimă dorinţa ca „în domeniul preocupărilor ştiinţifice raporturile între ţările noastre (să devină) mai frecvente şi mai intime".

Aceasta este, de altfel, în concordanţă şi cu alte ţinute ale sale în ceea ce priveşte buna înţelegere a popoarelor balcanice. Ştim că Nicolaie Bălcescu era, la 1848, pentru o înţelegere cu Kossuth şi cu revoluţionarii maghiari, iar apoi în exil fiind — după cum rezultă din scrisorile către I. Ghica — era încălzit de ideea unei confederaţii a statelor balcanice; pentru „solidaritatea cu toate popoarele impilate" dînsul se angajează în repetate rînduri [13]. Odobescu — care va edita şi opera principală a lui Bălcescu şi-i va căuta osemintele în „cimitirul săracilor" de la Palermo — se va arăta mare admirator al luptătorului paşoptist. De la dînsul precis că a preluat şi ideea înfrăţirii şi integrării popoarelor balcanice.

De altfel, în altă parte, Odobescu mai vorbeşte şi despre unele chestiuni de folclor balcanic comparat (şi-şi propune să şi viziteze aceste ţări) [14].

Astfel că toate acestea — inclusiv scrisoarea reprodusă — fac din Odobescu o figură simpatică, interesîndu-se de producţiile artistice şi literare ale popoarelor învecinate, cît şi de starea politică şi emanciparea lor. În cadrul acesta general merg şi relaţiile cu sîrbii [15].

Belgrad

---

[13] Cf. scrierea mea *Din relaţiile sîrbo-romîne* (Privire de ansamblu) 10, „Libertatea" XX—12, 15.III.1964.

[14] Cf. R. Flora, *Istoria literaturii romîne*, vol. II, fasc. I: De la anul revoluţionar 1848 şi pînă la începutul secolului XX, curs 1953—1954 (mimografiat), Novi Sad, p. 265 (şi *Din relaţiile sîrbo-romîne*, 10).

[15] De altfel, şi în nuvela lui Odobescu *Mihnea-vodă cel Rău* apare ca personaj un sîrb: Dumitru Iacşăg, care-l răpune pe Mihnea la Sibiu (1510). Acesta poate fi un reprezentant al cunoscutei familii aristocratice sîrbeşti Jakšić, înrudită cu despoţii sîrbi, însă este deja întrebarea dacă e cunoscutul Dmitar Jakšić (cîntat de altfel şi în poezia populară sîrbească, mai ales în cunoscuta poezie *Dioba Jakšića* „Împărţeala Jakşicilor"), nobil sîrb şi voievod al despotului Đurađ Branković, trecut apoi în Ungaria unde are posesiuni şi distingîndu-se în faptele de arme ale regelui Matei Corvinul, căci acesta moare deja în anul 1496, pe podul de pe Jezava, lîngă Smederevo, la înapoierea dintr-o misiune la Poartă — cf. *Enciklopedija Jugoslavije*, IV, Zagreb, 1960, p. 451 (aici se află şi indicaţii bibliografice despre familia Jakšić. Nu ştiu pe ce se sprijină N. Iorga (*Relations entre Serbes et Roumains*, Bucarest, 1922, p. 29) cînd afirmă că acesta (ucigaşul lui Mihnea) este „un alt Dumitru", fiul celui precedent.

Recenzii

ANTON PANN, *Scrieri literare*

Ediția în trei volume întocmită de Radu Albala și I. Fischer și atent prefațată de Paul Cornea cuprinde, din cîte știm, cea mai amplă selecție din opera literară a „finului Pepelei", constituind, în fond, prima încercare, vădind seriozitate și respect pentru artă și document, de a o restitui cititorului în cvasitotalitatea ei. Trei volume frumos prezentate grafic, elegant și curat tipărite (cum merita, de altfel, acest sîrguincios meșter tipograf), vin să spulbere imaginea unui Anton Pann autor de broșurele vesele, interesante, de o nedesmințită valoare artistică și istoric-literară, dar pe care le-ai putea lesne introduce într-un buzunar obișnuit. Iar ca o prețuire în plus arătată față de opera celui care „paradoxal, reface tardiv și în stil grotesc pentru uzul local tematica Renașterii" (G. Călinescu, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1961, nr. 1, p. 130), volumele acestea inaugurează totodată și noua serie a colecției *Scriitori romîni*.

Literatura lui Anton Pann, deschisă tuturor aporturilor culturale mai vechi și mai noi, orale, scrise sau tipărite se prezintă ca o originală sinteză de orient și occident, un moment dintre cele mai sugestive în această direcție, nemaivorbind de faptul că sursele și factura ei internă o înseriază unei tradiții naționale și unei linii de dezvoltare dintre cele mai interesante (mai ales sub raport stilistic), a literaturii noastre. Scrierilor sale, pretabile la ample cercetări comparatiste și de istoria culturii, privind circulația unor motive literare etc., li se cuvenea o astfel de ediție și am îndrăzni să credem că peste nu prea multă vreme editura va putea lua în considerare și necesitatea unei ediții critice, complete a lor, însoțită de un studiu, o notă asupra ediției, o addenda cu note și variante, un glosar, o cronologie, o bibliografie, o serie de indici etc., adică un aparat critic complex, care să ajute la plasarea încă mai serioasă a ei în cadrul dezvoltării literare a timpului, să-i urmărească motivele și variantele pe arii cît mai întinse posibil, atît în latura internă cît și în cea externă. Acest act de cultură ar putea fi ușor înfăptuit cu atît mai mult cu cît bazele unei atari ediții critice, chiar și sub aportul aparatului de referință, sînt puse în bună măsură prin cea de față (atît în sensul realizărilor, cît și în cel al factorilor ce au influențat negativ, dar care acolo ar trebui considerați) și prin studiile apărute de cînd această operă a intrat în sfera de interes a cercetătorilor. Abordată de istoricul literar, de folclorist, de filolog și lingvist, de comparatiști și istoricii culturii, de cei interesați de balcanism, orientalism, de medievistică și Renaștere etc., opera lui, cumulînd motive și teme întîlnite în *Panciatantra*, Esop, Menenius Agripa, Erasm, Goethe și alți scriitori și opere de pe diferite meridiane, în folclorul și literatura noastră veche și incipient modernă, poate fi urmărită, în ce privește sursele, într-un spațiu care, cu un termen mai vechi, s-ar numi indo-european. Contemporan cu Eliade, Anton Pann răsfrînge

în opera sa, într-un fel inconştient, o umanitate mai amplă şi mai păstoasă, poate şi pentru că mînuia deja — se înţelege la modul său — celebra *bibliotecă universală* a aceluia. În ce priveşte informaţia culturală, Pann îl premerge pe Hasdeu şi Eminescu, încît G. Călinescu avea dreptate să scrie în *Istoria literaturii*, p. 430 că „Anton Pann, ori Creangă, amîndoi humorişti de tip rabelaisian, fac cu greu figură de eruditi pentru cititorul comun. Asta vine din prejudecata că autorul livresc trebuie să fie neapărat şi un humanist. Erudiţia însă nu are limite şi Anton Pann şi Creangă sînt şi ei nişte mari eruditi în materie de ştiinţă şi literatură rurală. Deşi citatele lor nu sînt scoase din cărţi ci din tradiţia orală, printr-o nemaipomenită memorie, operele lor nu sînt mai puţin cărturăreşti, structura lor fiind aceeaşi cu a operei rabelaisiene : adică o jovialitate enormă, care înnegreşte cel mai mărunt fapt cu un roi de citate". Cel care prelucra şi sporea cu imaginaţia sa prodigioasă tot ce îi cădea sub ochi şi mai ales îi răsuna în urechi, fără nici o căinţă a deposedării cuiva, conducîndu-se adesea după preferinţele mediului în care-şi difuza cărticelele, cel ce topea totul într-o creaţie nouă, independentă de izvoare în asemenea proporţii încît, spre pildă, vechile mituri, legende sau pilde devin atît de caracteristice lumii romîneşti că ne surprinde faptul că ţesătura lor epică are paralelisme pe toate meridianele, este şi unul dintre întîii noştri scriitori care încearcă să-şi explice opera, să şi-o fundamenteze (empiric) din punct de vedere estetic (cu multe neclarităţi şi formule stîngace), dînd la iveală în serie, prefeţe, explicaţii, stihuri ce încheagă un bun lot de arte poetice sui generis. De altfel, el este un precursor şi în materie de pamflet în literatura noastră, mînuind în anumite împrejurări cu multă pricepere fierul roşu al acestuia, încît cutare versuri din acrostihul pentru Annica, cea de-a doua nevastă a lui, pe care o răpise din mănăstire tunzînd-o şi îmbrăcînd-o bărbăteşte, dar care i-a fost pînă la urmă infidelă, trec de limitele satirei, înscriindu-se mai degrabă cerinţelor pamfletului : „Care dar alt neajuns,/O, nemulţumitoare !/Te-a rănit şi te-a pătruns,/Să te faci vînzătoare?//Ah ! Iudo ! Dalila/De interes orbită,/Vai? amar samă vei da !/Aspidă otrăvită". Ivireanul în *Predicile* sale nu era mai blînd, iar intonaţia pamfletară ni se pare că zvîcneşte suficient de convingător printre versuri. Pitorească, însăşi existenţa ca atare „a vestitului poet popular", „minunatului poet şi povestitor", „excelentului cîntăreţ şi cunoscător al Psaltichiei", cum îl numea Caragiale, a interesat nu numai pe cercetători ci şi pe artişti. Distihul eminescian : „S-au dus toţi, s-au dus cu toate pe o cale neînturnată/. S-a dus Pann finul Pepelei cel isteţ ca un proverb", care în manuscrise mai cunoaşte variante precum „S-a dus Pann, tatăl Pepelei cel isteţ ca un proverb" şi însemnări ca : Pann Păcală, Pann Pepelea ştiind carte şi isteţ ca un proverb" (vezi mss. 2257, 71—73 şi Eminescu, *Opere*, vol. I, p. 294, ed. Perpessicius) e întîia considerare de prestigiu în acest sens, la care se adaugă mai multe referiri sporadice ale aceluiaşi, din care una în „Timpul" (13 XII 1877) e similară celei din *Epigonii*. Perpessicius semnala un parfum de Anton Pann în primele tipare ale lui *Călin Nebunul* şi ale *Fetei în grădina de aur*. Ar urma evocarea lui Ghica (cam într-o vreme cu însemnările lui Alecsandri, care are o interesantă referire la el în „Convorbiri literare" din 1872, Caragiale, Aug. Laurian), un roman al lui Sergiu Dan şi Romulus Dianu, *Viaţa minunată a lui Anton Pann*, apărut între cele două războaie, portretul schiţat de Ion Pillat în *Bătrînii*, iar în ultima vreme piesa lui Lucian Blaga şi o operetă al cărui libret este semnat de unul dintre actualii editori, R. Albala, împreună cu Ion Roman, care sub numele de Ion Manole a publicat acum vreo 10 ani o documentată carte despre eroul său în amintita operetă, iar în „Contemporanul" din 8 XI 1963 o judicioasă cronică asupra ediţiei de faţă. De asemenea, muzicienii se arată atraşi de figura lui. Păcat însă că muzicologii îl cam neglijează. Cum singur spune, Pann n-a învăţat altele „decît din mica copilărie a mea mi-am bătut capul să ajung desăvîrşit în meşteşugul muzicii bisericeşti", sector în care a şi „izbutit" cum, în cunoştinţă de cauză, se autoapreciază. Iar dacă în ce priveşte restul sectoarelor activităţii sale, aceasta a fost analizată mai serios, aici

un studiu e încă de așteptat. Ce datorează el lui Petru Efesiul, elev al reformatorului muzicii bisericești Agapie Paliermul din Chios, de la care a deprins meșteșugul tiparului, consecințele „romînirii" întreprinse de el în acest domeniu etc. ar putea fi mai îndeaproape cercetate. Ediția publicată în 1955 de Gheorghe Ciobanu (Anton Pann, *Cîntece de lume transcrise din psaltică în notația modernă*, ESPLA) e abia un început. De asemenea, textele liturgice și cele privitoare la prăznuirea diferitelor evenimente ale calendarului creștin n-au mai fost reluate în toată complexitatea lor de la Cartojan încoace. Metoda noastră istoric-literară, cercetările mai noi în legătură cu opera lui Pann ar sugera și necesitatea considerării acestui sector, e drept, mai dificil, dar nu mai puțin interesant pentru istoria culturii noastre. Cutare versuri din *Jalea Maicii Domnului*, variantă romînească a poeziei atribuite călugărului poet Jacopone da Todi (care a inspirat pe Palestrina, Pergolesi, Rossini, Verdi, Schubert, Dvorak și alți compozitori mai noi) inclusă în *Cîntecele de stea* ale lui Anton Pann, aduc aminte de jalea mamei din *Miorița*: „Inima ei să rumpea/Sabie o pătrundea/De durere se rănea//O! cît mult să întrista/Cît de jalnic se văita/Și dintru adînc ofta". Cercetarea întreprinsă de Ovidiu Papadima în cartea sa *Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor* ar putea fi lărgită pe întreaga arie a activității antonpannești, imaginea finală a acesteia relevîndu-se astfel mult mai complexă, cu consecințe încă mai diverse. Dar cu aceasta am și intrat într-un domeniu al operei lui Anton Pann față de care editorii au avut o comportare ciudată, dacă nu ingrată de-a dreptul. E vorba de *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*, pe care aceștia l-au exclus din competiție după o motivare cam șubredă, pe care e greu de înțeles cum a acceptat-o totuși editura. După ce se menționează că «pentru a nu se publica sub numele lui Pann lucrări care nu-i aparțin, a fost înlăturată de prezenta ediție culegerea *Spitalul amorului*, o reunire a „cîntecelor de lume" din prima jumătate a secolului trecut», se face constatarea că: „Desigur că ar fi fost foarte folositoare reproducerea integrală a unei culegeri de importanța celei în discuție; pusă la dispoziția publicului, ea ar stimula cercetările privind izvoarele lui Anton Pann și întreaga literatură a cîntecelor de lume. Ținînd seama însă de caracterul colecției, am renunțat la publicarea *Spitalului*, chiar dacă există riscul ca un număr de poezii originale ale lui Pann să rămînă astfel nepublicate". Mai întîi nu vedem incompatibilitatea dintre „caracterul colecției" și *Spitalul amorului*, ca să nu mai vorbim de restul argumentației care nu știi bine dacă-i pro sau contra *Spitalului*. Cert e că acesta ar fi trebuit reprodus, menționîndu-se de cîte ori se credea de cuviință sursele lui Anton Pann. O culegere în care din totalul de 295 de cîntece de lume (cîte cuprinde ediția a doua a ei scoasă de Pann) s-au identificat de către cercetătorii literari, inclusiv ultimul exegat al ei, Ovidiu Papadima, 80 de surse, nu putea fi eliminată sub motiv că n-ar fi originală. La acestea Al. Piru, într-o cronică la cartea lui Papadima (vezi „Gazeta literară", din 30 I 1964), adaugă surse pentru „cîntecul 12 din broșura 4, corespunzător poeziei *În lipsa ei* de C. Conachi, cum se știe o interpretare liberă după J. B. Rousseau" și pentru „cîntecul 26 din aceeași broșură, o contaminare între trei poezii de Conachi din care una, *Cu prietena împreună*, este traducerea romanței *Le Souvenir* de Léonard".

Atîta vreme cît izvoarele pentru multe alte piese n-au fost încă identificate (iar dacă editorii cunosc cumva încă alte surse atunci s-ar fi cuvenit să le comunice), cît culegerii i se recunoaște o importanță deosebită, nu vedem nici o rațiune pentru eliminarea ei din sumar. Se poate spune orice despre ea, dar că n-ar merita să fie inclusă — nu parțial ci integral, firește cu notele de rigoare — într-o ediție în trei volume a operei lui Anton Pann mi se pare că nu, fie și pentru simplul motiv că ea ar „stimula cercetările privind izvoarele lui Anton Pann și întreaga literatură a cîntecelor de lume", ceea ce nu-i chiar atît de puțin încît să constituie un balast într-o ediție. Cum s-a observat (cf. G. Călinescu *Impresii asupra literaturii spaniole*, p. 149) cartea aceasta are și un anume scop didactic, ca mai multe dintre

cele tipărite de Pann de altfel, încît din acest punct de vedere structura ei e perfect justificată. Fiind poate și întîia încercare de a alcătui *o artă de a iubi*, pe sol romînesc ea și-ar fi meritat o altă soartă. Apoi, fie și neoriginală, culegerea are în întregul ei, cum observa odată Perpessicius, un anume duh antonpannesc, care-i garantează perenitatea și face să-i întîlnim unele ecouri peste veac în „mucigaiurile" argheziene. Răul tratament aplicat *Spitalului* se conjugă cu acela diferit de care au avut parte alte cărți ale lui Pann, punînd, într-un sens, o astfel de frumoasă realizare editorială sub semnul inconsecvenței. Editorii au lăsat la o parte (*firesc după unii, din zgîrcenie credem noi*) bucățile tipărite de Pann dar semnate de alții sau care poartă în edițiile de bază mențiunea „strein". Au reținut în ediția lor, însă, aproape toate dintre scrierile „care nu poartă asemenea mențiuni, chiar dacă figurează și în alte culegeri similare ale epocii", ceea ce înseamnă că pe de o parte au eliminat lucrări probabile ale lui Pann și au reținut altele pentru care ar exista o seamă de indicii că nu i-ar aparține. Oricît respect am avea pentru opera lui Pann, editorial nu cred că-i bine să-i adoptăm metoda ! Ar fi de dorit însă să menținem integralitatea operelor literare ale lui și tipărite de el, să le preluăm ca atare și să le explicăm, pe cît ne stă în putere, sub toate aspectele lor. Vorba lui : „De veți găsi vreo vină/Îndreptați fără pricină/Însă numai p-ale voastre/Și lăsați pe ale noastre", adică aveți orice opinie dar lăsați lucrurile așa cum le-am făcut noi. Asta nu exclude ci, dimpotrivă, impune un punct de vedere critic, în concordanță cu politica noastră în privința valorificării moștenirii culturale, care, în treacăt fie spus, nu implică în nici un chip trunchierea operei, subiectivismul în apreciere etc. ci, înainte de toate, explicarea ei în sens istoric-literar. Dar asta e de domeniul unei ediții critice, ceea ce este — s-o recunoaștem — altceva decît ceea ce s-a realizat în aceste frumoase trei volume. Se înțelege că în cazuri ca acela al *Poeziilor populare* din 1846, republicate integral în *Povestea vorbii*, lucrurile se rezolvă printr-o simplă notă în care se consemnează starea de fapt, indicîndu-se tot ce e necesar în asemenea cazuri (eventuale sumare modificări, care dintre piesele noii lucrări au constituit sumarul celei vechi, ordinea lor acolo și aici etc.).

O ediție ca aceasta de față ar trebui să fie nu numai o excelentă carte de citit ci și de lucru. Iar în acest din urmă sector ea îndreptățește numai parțial așteptările noastre. Judicioasă ni se pare transcrierea textelor, bibliografia, ca și glosarul. În ce privește selecția majorității pieselor incluse, alegerea unor fragmente, editorii au găsit în cele mai multe cazuri soluția cuvenită, chiar dacă, ici, colo, am fi tentați să îmbrățișăm un alt punct de vedere. Cum însă orice editor poate alege un fragment sau altul în plus, potrivit gustului și formației sale, discuția purtată pe un asemenea teren ar aluneca într-o direcție cu suporturi mai curînd de ordin subiectiv decît cu reale motivări obiective, încît, pînă la o ediție integrală, cu rezervele formulate, selecția propusă trebuie luată drept bună și indicată.

Prefața cuprinzătoare a lui Paul Cornea, în linii mari reeditare cu o sumă de completări a celei mai vechi, apărută în fruntea ediției din 1961 a unor opere ale lui Pann (*Fabule și istorioare, Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*, colecția *Biblioteca pentru toți* a Editurii pentru literatură) ne propune o imagine adecvată a scriitorului și, într-o măsură, și a compozitorului care a fost Pann, bine condiționată din punct de vedere istoric-literar. Evident, ea profită de aproape tot ce s-a spus, pînă în momentul cînd a fost reluată, în legătură cu autorul *Povestei vorbei*. Interesant cum un autor care a scris o carte cu un asemenea titlu n-a prea reținut atenția specialiștilor în domeniul limbii. În afara unui studiu al acad. Al. Rosetti privitor la *Limba lui Anton Pann (1794—1854) în „Povestea vorbei"*, București, 1951, care fixează ca trăsătură dominantă a acesteia aspectul ei vorbit, deci viu și ca atare interesant în cel mai înalt grad, n-ar mai fi de semnalat decît cel al lui Boris Cazacu și I. Fischer intitulat *Neologismele în scrierile lui Anton Pann*, apărut în *Contribuții la istoria limbii romîne literare în secolul al XIX-lea*, București 1956. Studiul acestora era prezentat ca un capitol

„dintr-o monografie consacrată faptelor de limbă din opera atît de bogată şi de variată a lui Anton Pann", monografie care ar putea constitui o contribuţie hotărîtoare la studierea operei acestuia, ca şi la elucidarea unor probleme ale limbii romîne literare din prima jumătate a secolului trecut, ale evoluţiei acesteia pînă în zilele noastre. Inexistenţa unor astfel de lucrări se răsfrînge şi asupra prefeţei la ediţia în discuţie, unde, sub acest aspect (orice s-ar spune, nelipsit de interes. atît pentru cititorul obişnuit cît şi pentru istoricul literar şi stilist) lucrurile sînt abia schiţate şi nu prea îndeamnă la o scrutare şi din acest unghi a scrierilor antonpanneşti. Cel care în prelucrarea pe care o făcea bizantinei *Istorie a poamelor* rivaliza cu un Quevedo, iar în linie romînească prevestea (după pitarul Hristache şi Radu Popescu) pe Caragiale, Minulescu, Urmuz, Matei Caragiale, Ion Barbu, Arghezi şi într-o anume privinţă, pe chiar autorul acestor sugestive alăturări, G. Călinescu, avea chiar dacă netradusă în concepte, o intuiţie a limbii excepţională. Pînă şi „greşelile" lui, adică formele pe care evoluţia ulterioară a limbii nu le-a mai reţinut, prezintă un interes deloc neglijabil, atît sub raport artistic cît şi sub cel al dezvoltării limbii ca atare. În legătură cu *Istoria poamelor*, bună vecină cu *Istoria ieroglifică*, Cartojan crede că Pann a fost îndemnat să-i dea atenţie pornind de la finalul parodiei în care erau conţinute învăţături morale contra beţiei şi care avusese, prin traducerile anterioare, un mare succes public. Oricît era preocupat Pann de *şcoala moralului*, cum se subintitulează *Hristoitia* sa tipărită în 1834 la Sibiu, explicaţia de mai sus se cuvine pusă în legătură şi cu cea a lui Pann însuşi cînd vorbeşte de *Erotocrit*: „Numa-romîneşte pînă astă dată/Nu s-a văzut încă în tipărire dată./Dar tradusă în proză la mulţi se găseşte/Şi la alţi în versuri ca şi în greceşte", limbă din care el a „romînit" mai multe din cărţile lui. Ca şi profesorul său, serdarul Dionisie Fotino, care a dat, între altele, o prelucrare a *Erotocritului* în greceşte, Pann, care-l preţuia îndeosebi, era mînat de intenţia de a-i înlesni romînului să „cînte pe limba sa" tot ce socotea el demn de asta. Şi cum nu putea traduce, dădea prelucrări care anulau în fond toate „traducerile" de pînă la el. Aşa se face că oricîte motive comune, filiaţii, asemănări (unele dintre ele de-a dreptul surprinzătoare) am putea stabili între opera lui Pann şi, să zicem, împreună cu Paul Cornea şi cu alţii, în cea mai mare parte amintiţi de el, între unele satire bizantine din sec. al XII-lea, ajunse la noi prin filieră neogreacă, fabulele lui Esop, Menenius Agripa, Ovidiu, Horaţiu, *Panciatantra*, La Fontaine, Cervantes[1], Erasmus, Fr. Dedekind, De Coster cu al său Til Ulenspiegel etc. etc., oricîte prelucrări după feluriţi scriitori străini şi romîni, după cărţi populare, oricîte surse i-am găsi acesteia, în literatura cultă şi cea populară, mergînd pînă acolo încît fiecărei piese să-i determinăm un corespondent foarte apropiat, ceva va rămîne dincolo de toate acestea. Acest ceva, inefabil aproape, e duhul antonpannesc, spiritul lui, care, deşi se înseriază atîtor altora, nu se anulează nici cum. Către aceste date ale operei pannești se îndreaptă, cu lungi şi atrăgătoare ocolişuri şi sugestii, prefaţa lui Paul Cornea, încît apare cu totul fundamentată fraza ei ultimă: „Cînd ne apropiem de Anton Pann şi îndepărtăm aluviunile străine şi pulberea ce-i întunecă ici şi colo opera, încercăm un sentiment de mulţumire: ne întîmpină seducătoare verva unui spirit scînteietor, o artă

[1] Tradem mai găsea şi altele: „Rîsul a fost adeseori un puternic element al artei morale. El s-a manifestat în geniile cele mai uriaşe: Cervantes, Molière, Martial, Dickens etc. Anton Pann are o înrudire — deşi de departe — cu familia acestor figuri ilustre" (apud Ion Manole, *Anton Pann*, ESPLA, 1954, p. 296). Iar în literatura noastră el a mai fost apropiat de Mumulean, Filimon, Sadoveanu, Rebreanu, Al. O. Teodoreanu. În anume privinţe nici Budai-Deleanu nu-i complet străin, însă cum astfel de apropieri sînt uneori destul de subiective, fără a fi inutile, se cuvin privite cu oarecare prudenţă, întrucît de la un punct înainte oricine poate fi apropiat de oricine, ajungînd la simple gratuităţi.

clară, viguroasă, fără zorzoane. Şi în felul în care ne regăsim şi ne delectăm, simţim că e şi ea una din aromele acestui pămînt, una din plăsmuirile în care s-a încorporat geniul poporului nostru".

George Munţean

AL. VLAHUŢĂ: *Scrieri alese* (Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii şi bibliografie de Valeriu Rîpeanu), Editura pentru literatură, 1963

Reeditarea unui scriitor constituie o nouă demonstrare în favoarea actualităţii operei sale. Cu atît mai mult în cazul lui Alexandru Vlahuţă, a cărui contribuţie literară a fost rînd pe rînd, sau în acelaşi timp, fie preamărită ditirambic, fie negată complet. Asemenea concluzii nu fac decît să deruteze pe cititor. Or, sarcina editorului şi cercetătorului marxist este, tocmai, de a stabili în mod obiectiv balanţa aprecierilor. Un asemenea scop îşi propune şi Valeriu Rîpeanu în ediţia de faţă: „Actuala culegere urmăreşte să dea cititorului o imagine nouă şi completă asupra lui Alexandru Vlahuţă" (vol. III, p. 514). Dar pentru a ajunge aici, editorul a parcurs un imens material bio-bibliografic; rezultatul ne apare sub forma a trei volume masive, însumînd cca. 1400 pagini de texte, plus alte cîteva sute rezervate notelor, comentariilor, indicilor, sau studiului introductiv (125 pagini). Demonstrarea de care vorbeam urmează două căi. Cea dintîi o constituie publicarea operei propriu-zise (poezie, nuvele, schiţe, povestiri, amintiri, cugetări, sau proza mai lungă: romanul *Dan, Romînia pitorească* şi monografia *Grigorescu*), cunoscută în cea mai mare parte şi îmbogăţită cu lucrări risipite prin periodice sau rămase în masnuscrise — cum sînt cele patru carnete de însemnări zilnice sau poezia *Cîrmacii* — dar şi exemplificarea activităţii de jurnalist şi polemist a acestuia prin numeroase articole, pamflete şi conferinţe prezentate în cel de-al doilea volum în întregime, sau fragmentar la note şi în studiul introductiv. Se încearcă şi un lucru original prin publicarea răspunsurilor scriitorului la „poşta redacţiei" — acele „scrisori către cititori" „sfaturi" sau „corespondenţa literară" din care aflăm numeroase informaţii privind viaţa şi ideile sale artistice. Pe baza unui aşa de bogat material — ediţia de faţă fiind cea mai completă din cîte s-au scos pînă acum — Valeriu Rîpeanu întreprinde o cercetare sistematică asupra ideilor politice şi artistice ale scriitorului, încercînd să explice atitudinea acestuia faţă de evenimentele cărora le-a fost martor. Schiţarea unui portret „real" şi integrarea activităţii lui Vlahuţă în cadrul mişcării literare de la finele veacului trecut şi începutul acestuia, constituie cea de a doua parte a demonstrării. „Mai avem despre existenţa lui Vlahuţă o imagine falsă. Îl privim şi acum ca pe un blajin răzeş moldovean care a trecut senin prin viaţă, îndeplinind conştiincios, cu oarecare voluptate chiar, îndatoriri funcţionăreşti. În realitate, Alexandru Vlahuţă a fost tipul proletarului intelectual. Drama vieţii lui Alexandru Vlahuţă rezultă din dorinţa lui de a se dedica în întregime scrisului şi neputinţa îndeplinirii acestui ideal" (p. VIII) — se spune chiar de la începutul studiului, după care se trece în mod detaliat la argumentarea ideii. În acest scop sînt aduse bogate informaţii privind viaţa scriitorului — unele necunoscute pînă acum, sau mai puţin cunoscute: ca activitatea de inspector şcolar pentru judeţele Prahova, Buzău, Ploeşti din vara anului şi toamna lui 1888, ce a hotărît apropierea mai timpurie de socialism. De asemenea, sînt făcute unele rectificări în cunoştinţele asupra carierei profesionale de la 1885 la 1893 pe baza celor mai recente descoperiri arhivistice etc.

Un interes deosebit îl prezintă periodizarea vieții autorului nu numai după operă, cum o făcea Garabet Ibrăileanu, ci mai ales după relațiile acestuia cu marile figuri ale timpului și după condiția sa socială. Astfel, după o primă perioadă în care ar fi dominat de personalitatea lui Mihail Eminescu, urmează cel de „al doilea moment decisiv" ... „lectura scrierilor lui Dobrogeanu-Gherea și prietenia dintre ei". Și, aici, autorul insistă în mod deosebit, căutînd rădăcinile apropierii de socialiști. Se pare — după cîte demonstrează Valeriu Rîpeanu — că influența „Contemporanului" a fost decisivă : „Cine parcurge paralel revista „Contemporanul" și foiletoanele lui Al. Vlahuță din „Romînia Liberă" sau „Epoca" între 1882 și 1886 va constata o identitate nu numai de teme și preocupări, dar și de vederi" (p. XXXII). În explicarea unor aspecte mai puțin cunoscute, sau greșit interpretate, din viața scriitorului, Valeriu Rîpeanu se lasă răpit uneori de vastitatea materialului faptic, și rezolvarea problemelor capătă o oarecare independență față de studiu, ca atare. Se vede că autorul a meditat mult asupra lor și a simțit imperios nevoia să le pună la punct. Astfel, relațiile lui Vlahuță cu Junimea capătă o extindere neașteptată, dezvoltîndu-se în analiza conflictului Gherea-Maiorescu, și cuprinzînd referiri asupra întregii mișcări literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Explicația după care „Vlahuță a venit la „Convorbiri" atras de mitul lui Eminescu", iar „despărțirea lui de Junimea se leagă tot de numele lui Eminescu" (p. XX), ni se pare cea mai fericită, de pînă acum. Apropierea de socialism, prin intermediul lui C. Dobrogeanu-Gherea, a însemnat un pas hotărîtor în trecerea de la atitudinea critică, de negare, la adoptarea unei atitudini constructive. În jurul lui 1900 și după aceasta, ca un reflex al îmbunătățirii situației materiale (este numit referendar la Casa școalelor și devine, printr-o a doua căsătorie, propietar a 3000 pogoane de vie — lucru pe care Valeriu Rîpeanu îl trece cu vederea — vezi informația în G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne*, p. 490), scriitorul săvîrșește anume greșeli, exagerări, dovedește opacitate pe plan estetic, iar opera capătă o notă mistică și moralizatoare. Cu toate acestea, „Vlahuță a rămas mereu credincios artei realiste și a manifestat o mare simpatie față de tinerii scriitori pe care i-a încurajat cu căldură" (p. LVI). Asupra acestei perioade credem că era necesar să se insiste mai mult, dată fiind și posibilitatea interpretării ei în mod eronat. O discuție la concret, cu texte exemplificatoare și cu mai multe date, ar fi fost cum nu se poate mai bine-venită, mai ales că toate studiile anterioare, de după 23 August 1944, trec prea repede, rezumînd poziția scriitorului din această epocă în cîteva cuvinte. Informațiile nu lipsesc, dar ele sînt dozate prea inegal — uneori, autorul temîndu-se, probabil, să nu repete cele spuse de Al. Bojin în studiul său bio-bibliografic.

Trei lucruri ni se par esențiale pentru definirea lui Al. Vlahuță în epoca amintită, și aici subscriem întru totul părerilor lui Valeriu Rîpeanu : 1) Scriitorul n-a fost sămănătorist numai un an de zile cît a stat la conducerea revistei „Sămănătorul", ci orientarea aceasta a constituit „o trăsătură constantă a ideologiei sale din ultimii ani ai vieții" (p. CXVI), 2) cu toate șovăielile și greșelile de care vorbeam, poezia socială — latura cea mai progresistă a operei sale — a cunoscut o largă răspîndire în rîndul clasei muncitoare, și 3) totdeauna, alături de un Vlahuță oficial, referendar la Casa școalelor și publicist în coloanele „Daciei", a existat un altul, apropiat de cei de jos și frămîntat de problemele cele mai acute ale timpului, pe care îl descoperim în „contradicțiile" dintre „activitatea lui publicistică și între afirmațiile din scrisori și carnetele de însemnări și chiar din unele articole tipărite în Dacia" (p. LXXXIII). „Carnetele de însemnări și scrisorile dovedesc zbuciumul sufletesc al omului preocupat de problemele vieții sociale cărora, din păcate, el nu le-a mai putut da expresia literară cuvenită" (p. LIX).

Afirmațiile lui Valeriu Rîpeanu sînt juste, dar în cele din urmă împărțirea activității lui Vlahuță în anume etape trebuie făcută în funcție de apropierea sau depărtarea acestuia de

realism, ţinînd seama că trăsăturile caracterisice coexistă, deşi didactic putem vorbi de perioade deosebite. Astfel, într-o epocă de vădită orientare sămănătoristă apare cea mai fulminantă poezie de la începutul secolului al XX-lea : poemul *1907*. De altfel, nu periodizarea în sine ne interesează, ci relevarea contribuţiei scriitorului la dezvoltarea literaturii. Şi aceasta — deşi negată, adesea, — există, iar Valeriu Rîpeanu o pune cu prisosinţă în evidenţă. El evidenţiază meritul scriitorului de a fi surprins „..., după N. Filimon, dar în alte împrejurări sociale, dinamica ridicării unor exemplare din clasele conducătoare, firele aparent nevăzute ale evoluţiei acestor indivizi care reuşesc să deţină mari privilegii materiale, să ajungă deputaţi, miniştri, să devină figuri importante ale vieţii culturale : sau pur şi simplu să ducă o viaţă parazitară" (p. LXII). O altă notă originală o constituie aducerea pentru prima dată în literatura noastră a inadaptabilului (în romanul *Dan*, îndeosebi). Şi aici, autorul găseşte prilejul să facă interesante şi subtile observaţii privind deosebirea dintre tipul inadaptabilului şi cel al învinsului. Romanul *Dan*, pe de altă parte, „marchează începutul unui interes din ce în ce mai acut al scriitorilor noştri pentru ceea ce îndeobşte numim ideea de contemporaneitate" (p. XC). De asemeni, Alexandru Vlahuţă „este poate primul scriitor din literatura noastră care acordă importanţă unor factori hotărîtori în construirea personalităţii umane : mediul şi educaţia" (p. XCVI).

Deşi meritele sînt incontestabile, luată în mod compartimentat, creaţia lui Al. Vlahuţă nu se ridică, totuşi, deasupra aceleia a unui scriitor de mîna a doua, iar situarea lui printre clasicii literaturii, alături de Eminescu, Caragiale, Coşbuc etc., ni s-ar părea nefirească. Intervine şi aici discuţia purtată în jurul operei lui Ion Heliade Rădulescu. Vlahuţă nu este un mare poet, un mare romancier, un mare nuvelist, dar este un jurnalist valoros şi o mare personalitate culturală de numele căruia sînt legate multe din evenimentele literare de la hotarul dintre ultimele două secole, părere, pe care undeva o urmăreşte şi autorul studiului de faţă cînd vorbeşte : „Cine se va ocupa de întreaga operă a lui Vlahuţă va trebui să stăruie mai mult asupra acestei activităţi de luptă literară" (LXIII). E un fel original — singurul posibil — ce trebuie adoptat în studierea operei şi a contribuţiei lui Al. Vlahuţă în general, — şi autorul îl îmbrăţişează ! Rămînem surprinşi, totuşi, parcurgînd cele 125 de pagini ale studiului să nu aflăm decît în mod disparat referiri privind valoarea artistică a operei scriitorului. Autorul spune într-un loc : „Am sacrificat cu bună ştiinţă analiza detaliată a unor lucrări, pentru a stabili liniile directoare ale evoluţiei operei, ale gîndirii lui Al. Vlahuţă" (p. CXIX). Nu era nevoie de o analiză *„detaliată* a unor lucrări" — care se face totuşi, la note sau în cuprinsul studiului pentru a ne da o imagine globală a specificului scrisului său. Credem că luarea în considerare şi a formei, pe lîngă conţinut, l-ar fi ajutat şi mai mult în fixarea coordonatelor vieţii şi operei acestuia. De altfel, unele referiri aforistice punctează din loc în loc studiul, dar ele nu reuşesc să se închege într-o imagine globală. Valeriu Rîpeanu vorbeşte de ideile artistice ale lui Al. Vlahuţă, dar mai puţin urmăreşte cum aceste idei dau personalitate operei sale, cum ele constituie o cheie în dezlegarea şi înţelegerea acesteia. Desigur, limitele reduse ale spaţiului pus la dispoziţie nu i-au permis o amplă analiză, după toate rigorile criticii, ea va fi făcută — probabil — într-un studiu monografic, pe care ar fi păcat să nu-l scrie după o aşa de îndelungată aplecare asupra operei scriitorului — dar autorul n-a ştiut să speculeze la maximum existenţa notelor de la sfîrşitul fiecărui volum, destul de bogate, totuşi. Urmărind felul în care au fost receptate diversele opere ale lui Al. Vlahuţă de presa timpului şi de cea muncitorească îndeosebi, Valeriu Rîpeanu încearcă un lucru original. Desigur, mai pe larg, autorul se opreşte asupra celor mai semnificative creaţii, dînd notelor o largă extindere (ca în cazul poeziei *1907*). În rest însă, predomină monotonia creată de repetarea aceleiaşi scheme completată cu alte date : revista şi anul apariţiei ; reluările în presă şi volume ; semnătura sub care apare; ediţia după care este reprodus textul etc.

Într-un fel, mai ales în cel de-al doilea volum, ele acoperă lipsa detaliilor biografice, voit ocolite în cadrul studiului. Sînt aduse în acest scop bogate informaţii privind relaţiile lui Vlahuţă cu I. L. Caragiale, Delavrancea, Eminescu — mai ales, Hasdeu, C. Dobrogeanu-Gherea etc. De asemenea, sînt lămurite unele probleme viu disputate, ca aceea a realului şi fabulaţiei din romanul *Dan* *.

Uneori, cînd nu găseşte rezolvarea sigură, Valeriu Rîpeanu supune discuţiei ipoteza adoptată. Aşa se întîmplă cînd analizează cauzele care l-au determinat pe Vlahuţă să-şi pună condeiul în slujba ziarului reacţionar „Dacia", sau cînd vrea să lămurească data întîlnirii acestuia cu Eminescu. În felul acesta, autorul se vrea obiectiv — şi este — deşi aplecarea îndelungată asupra operei scriitorului l-a apropiat, oarecum de acesta, şi vibraţiile lirice se simt adesea. O seamă de repetări a ideilor sau reluări de citate puteau fi înlăturate. Cert este, însă, că avem în faţă o ediţie reuşită din toate punctele de vedere, din care cititorul îşi poate forma o imagine clară asupra lui Alexandru Vlahuţă. În acest sens, de un real folos îi este şi monografia ideilor — ce se încearcă în studiul introductiv — cum şi biografia fiecărei opere în parte — schiţată în laturile ei esenţiale la note.

Ionel Oprişan

ION ROMAN: *Şt. O. Iosif*. Monografie. Editura pentru literatură, 1964

O documentare serioasă stă la baza acestei monografii. Toate sursele au fost folosite, de la actele de arhivă, scrisori, mărturii ale prietenilor pînă la ziarele şi revistele din timpul vieţii, cît şi după moartea poetului, cercetarea fiind dusă la zi cu o răbdare şi minuţie demne de remarcat. Totul se bizuie pe document, pe evenimente istorice, pe fapte de viaţă trăite. Preocuparea de exactitate merge atît de departe, încît autorul monografiei nu-şi limitează investigaţiile numai la viaţa şi opera lui Şt. O. Iosif, ci le extinde la viaţa Nataliei Negru, la viaţa lui Dimitrie Anghel şi a altor persoane din imediata lor apropiere, scriitori şi oameni politici. Profitînd de faptul că Iosif, originar din Ardeal, se stabileşte la Bucureşti, cutreieră ţara şi trece chiar şi peste hotare, Ion Roman îi urmăreşte îndeaproape peregrinările, înregistrează ecourile din presa timpului, corespondenţa poetului, relatările cunoscuţilor, pentru a reconstitui nu numai mişcarea literară de la noi, ci frămîntarea epocii, situaţia politică, economică, luptele de idei din ţară şi străinătate.

Şt. O. Iosif trăieşte anii de frămîntări sociale de la sfîrşitul secolului trecut. El nu a fost poet socialist deşi a făcut parte dintre intelectualii care frecventau conferinţele socialiştilor de la Sala Sotir, era prieten cu Păun-Pincio, iar „Lumea nouă", organ zilnic al social-

* Aparatul critic al ediţiei este la înălţime. Volumele cuprind, pe lîngă studiul introductiv, o notă asupra ediţiei, note în general, un tablou cronologic bio-bibliografic, o bibliografie, un indice general, un altul — în cazul poeziilor — după primul vers etc. Toată această „aparatură critică" nu se rezumă numai la Alexandru Vlahuţă ci cuprinde, uneori, întreaga epocă — vrînd parcă să-l încadreze într-un anume context social, ori de cîte ori are posibilitatea s-o facă. Aşa, în tabloul cronologic bio-bibliografic aflăm concomitent cu datele privind evoluţia operei şi vieţii lui Vlahuţă, şi informaţii de ordin general, ca: „1880 — 5 noiembrie — s-a născut M. Sadoveanu"; 1907 — sfîrşitul lui februarie. Pe moşia Flămînzi, din nordul Moldovei izbucnesc marile răscoale ţărăneşti ce aveau să cuprindă întreaga ţară" etc. etc.

democrației romîne, editat de P.S.D., îi tipărea versurile. Faptul nu este doar comentat și relatat în monografie, ci este explicat cu pondere. Niciodată Ion Roman nu se avîntă în supoziții neîntemeiate, iar atunci cînd datele exacte lipsesc, nu se sfiiește s-o spună răspicat.

Sentimentul firesc care-l apropie pe cercetător de obiectul cercetării sale nu l-a împins în cazul de față pe autorul monografiei să cadă în greșeala de a îmbrățișa în întregime opiniile poetului. Limitele din gîndirea și opera lui Iosif sînt judecate de pe poziția omului preocupat să valorifice cunoștințele sale marxist-leniniste. Poate tocmai de aceea ne intrigă faptul că pentru fondul social politic al diversiunilor existente în perioada în care a scris Iosif, monografia apelează la articolul lui G. C. Nicolescu despre sămănătorism în „Viața romînească" din 1959. Nu era oare mai indicat ca Ion Roman să-și dovedească competența în materie și să-și precizeze punctul de vedere, alte materiale putîndu-i fi utile doar pentru confruntare.

Capitolul *Între realism și diversiune* fixează metodic în mintea cititorilor cunoștințe mai dinainte avute despre sămănătorism și poporanism, deosebirea dintre cele două curente, în ce constă contribuția valoroasă a scriitorilor grupați în jurul „Vieții romînești". Argumentat, Ion Roman semnalează deosebirea dintre Iosif și diversiunea sămănătoristă și citează pe G. Călinescu cînd discută complexitatea situării poetului în istoria literaturii.

În monografia semnată de Ion Roman, datele exacte în număr mare nu veștejesc savoarea faptului de viață propriu-zis pe care ele îl consemnează lapidar. Astfel, din carte, aflăm că în vara anului 1899 Iosif este invitat de Romulus Cioflec, pe cheltuiala sa, la Paris. De la această precizare de ordin biografic Ion Roman, fără să romanțeze, reușește să ne facă să înțelegem starea sufletească a tînărului lipsit de posibilități materiale căruia i se ivește prilejul să cunoască lumea și dincolo de granițele țării. Un fragment de scrisoare, o strofă dintr-o poezie, o carte poștală scrisă din vîrful turnului Eiffel, enumerarea celor văzute în capitala Franței — Luvrul, sălile de concert, „Eroica" de Beethoven ascultată pentru întîia oară, Sarah Bernhardt interpretînd pe Hamlet, mărturisesc uimirile și încîntările lui Iosif la o anume dată. Mai sînt evocate apoi din corespondența cu Cioflec, serile romînilor la Paris, la „Closerie de Lilas", îndelungile întîlniri din atelierul pictorului Kimon Loghi, unde se citesc versuri și se răsfoiesc revistele venite din țară, plimbările pe malurile Senei și popasurile prin cafenelele din preajma gării Montparnasse. Prin intermediul cîtorva date este sugerată întreaga atmosferă care domnea printre tinerii romîni aflați în capitala Franței. Tot așa, indicînd cu exactitate preocupările tatălui lui Șt. O. Iosif, care visa să-și ia doctoratul la Viena, vorbea curent latinește, trăia mereu printre gramatici și dicționare, Ion Roman aduce în conștiința cititorilor pe intelectualul ardelean, format la școala clasicilor, sensibil la titlurile academice, chiar dacă în viața de toate zilele se mulțumește cu un modest post în învățămînt care abia îi asigură un minimum de mijloace materiale.

Cu asemenea procedee este reconstituită viața lui Iosif. Monografia, compusă din zece capitole, îl urmărește pe poet pornind de la locul său de baștină din Ardeal, dar ascendența pe linie paternă este semnalată în sudul Dunării, înainte de secolul al XVIII-lea. Pe baza actelor (Ion Roman reproduce și un arbore genealogic al familiei, schițat de Nicolae Iosif) se stabilește cronologia exactă a unei părți din viața poetului. Trecerea prin școală, stabilirea în București, boema intelectualilor romîni, colaborările la reviste, volumele de versuri, amicițiile literare, dragostea și drama familiară, totul, în general, este fixat în termeni exacți, în așa fel ca din elementele biografice să de desprindă portretul moral. Aici este meritul real al monografiei lui Ioan Roman. El îl arată pe poet înconjurat de prieteni, Cioflec, Ilarie Chendi, Sadoveanu, Gîrleanu, Jean Bart, Beldiceanu, Dimitrie Anghel, capabil de mari devotamente, chiar atunci cînd este înșelat în buna lui credință. Insistă asupra atitudinii lui Iosif în disputa cu Al. Antimireanu în problema literaturii populare și asupra contribuției lui la răspîndirea operei lui Păun-Pincio. Îi urmărește viața îndeaproape, pas cu pas, desco-

perindu-l încă o dată pentru noile generații, modest, muncitor, îndurînd cu demnitate lipsurile materiale, entuziasmat de o idee, îndrăgostit de poezie, nici cînd mulțumit de propria sa creație.

Analiza estetică a operei este făcută în tot cuprinsul cărții, chiar și în capitolele care ar părea la prima vedere legate strict de biografie, ca de exemplu : *La București, Debutul, Helianta, A. Mirea.* Bineînțeles, în fiecare din aceste capitole este analizată acea parte a poeziei lui Iosif care i se potrivește ; adică traducerile sugestive din Petöfi și versurile erotice influențate de Eminescu, pentru perioada de început, duioasele cîntece izvorîte din dragostea pentru Natalia Negru sau usturătoarele replici în versuri ale lui „A. Mirea" apărute din spirituala înfrățire dintre două personalități poetice distincte care au fost Șt. O. Iosif și Dimitrie Anghel.

Ferindu-se parcă să dea singur aprecieri de valoare, Ion Roman apelează mult la părerile altora. E adevărat însă că atitudinea sa reiese din felul cum reacționează la o critică sau alta. Căci cu Eugen Lovinescu nu este de acord cînd afiliază în întregime opera lui Iosif sămănătorismului, pe Ollănescu-Ascanio îi citează fără entuziasm pentru referatele indiferente scrise în vederea premiilor Academiei, în timp ce pe Ibrăileanu îl apreciază pentru faptul că în paginile „Vieții romînești", îl deosebește pe Iosif de Anghel, celui dintîi recunoscîndu-i „consacrarea" datorită caracterului social și național al poeziei sale.

O sinteză este capitolul dedicat în cea mai mare măsură analizei literare. Aici se fac cîteva observații judicioase referitoare la influența lui Eminescu asupra tinerei generații și mai cu seamă în ce măsură această generație a fost pregătită să înțeleagă pe marele ei înaintaș. Ion Roman face o distincție și are perfectă dreptate. Dacă Eminescu a avut un rol covîrșitor în dezvoltarea tinerelor talente reale, el nu are nimic comun cu versificatorii mărunți, furați de curentul de sentimentalism „exasperant și monocord", opaci la profunzimea ideilor eminesciene și care au trădat de la început poezia.

Prins între doi mari contemporani, Eminescu și Coșbuc, Șt. O. Iosif are meritul de a nu fi devenit epigonul niciunuia dintre ei, scrie Ion Roman. Ca să arate în ce măsură există totuși o legătură de netăgăduit în creația lor, Roman citează din nou critica vremii, intervenind atunci cînd e cazul să combată unele afirmații care ar constitui un argument pentru susținerea pesimismului acut al lui Iosif.

Analiza directă pe text uzează uneori de formule prea generale, de aici venind o anume lipsă de relief a observațiilor. Ion Roman, atît de informat și de preocupat de precizie, în ipostaza de critic nu păstrează tot timpul plăcerea vie, înfierbîntată a lecturii.

Meticuloasa cronologie a acestei monografii ne pune în măsură ca de aici încolo, cu economie de forțe, să recitim cele cîteva volume de versuri izbutite ale poetului într-o ambianță istorică mai plină de detalii. În afară de faptul că este o lucrare de istorie literară prețioasă, cartea lui Ion Roman este un omagiu bine venit închinat memoriei lui Șt. O. Iosif, la 50 de ani de la moartea lui.

Cornelia Ștefănescu

DENIS DIDEROT : *Romane*, București, 1963, Editura pentru literatură universală (591 p.)

Volumul recent apărut („Traducere note și prezentări" de Gellu Naum, „Cuvînt înainte" de Valentin Lipatti) cuprinde operele literare mai de seamă ale marelui filozof materialist francez din secolul al XVIII-lea : *Călugărița, Nepotul lui Rameau,*

Jacques fatalistul. Titlul general de *Opere romanești* (*Oeuvres romanesques*, Editions Garnier Frères, Paris, 1959) dat de către editorii francezi a fost probabil considerat de către îngrijitorii textelor noastre nepotrivit, întrucît în oarecare grad cuvîntul *romanesc* a căpătat un sens peiorativ. Pentru cele trei scrieri a fost preferată specificarea „romane", însoțită de o demonstrație, în prefață, că aceste opere ale lui Diderot nu sînt chiar romane.

De fapt, ele sînt refractare oricărei supuneri față de termeni strict delimitativi. Pînă și caracterizări ca „povestiri" sau „dialoguri" nu ar fi fost cu totul potrivite. Însuși Diderot a simțit dificultatea clasificării scrierilor lui, zicîndu-i capodoperei sale *Nepotul lui Rameau*, în mod foarte modest, „satiră". Și totuși, în ultima instanță e un roman foarte concentrat al întregii burghezii franceze a epocii respective. *Călugărița* e un roman neterminat cristalizat, în faza în care a rămas, într-o amplă și fină povestire psihologico-socială, de proporții, exprimată prin monolog. *Jacques fatalistul* e un dialog profilat pe un fragment de parodie a romanului picaresc, a cărui acțiune, dacă s-ar putea denumi astfel pretextul dialogului, e o călătorie de cîteva zile. Firea rebarbativă și foarte sociabilă totodată, complexă și contradictorie, a lui Diderot, nu a putut să-și lase efigia artistică în colecția unor modele uzuale și uzate în timpul său. Depășind tiparele obișnuite și nereușind să ducă la desăvîrșire altele noi, Diderot a lăsat cîteva creații inclasificabile, și totuși de o mare valoare pentru epocă, deși în ele simțim uneori reziduurile unei elaborări încă neduse la capăt.

Alegerea unui titlu neutru cum ar fi „Proza artistică" sau „Opera literară" ar fi scutit pe traducător și prefațator de unele impasuri. Pentru a ne referi la unul singur, menționăm doar că în titlul general se spune „*Romane, Călugărița, Nepotul lui Rameau, Jacques fatalistul*", iar în titlurile interioare găsim: „*Călugărița (scrisă prin 1760—publicată în 1796); Jacques fatalistul (scrisă în 1773? — publicată în 1796)*". Cititorul rămîne oarecum încurcat. Dacă prin absurd o călugăriță ar putea să fie *scrisă* (în loc de *descrisă*) ne întrebăm de ce *Jacques fatalistul* cu nume atît de masculin, este totuși *scrisă*? Confuzia vine de la aceea că traducătorul uitînd de indicația de pe copertă „romane", care la singular sînt la masculin, se gîndea poate că creațiile traduse sînt „povestiri" sau „opere".

Traducerea unui clasic aparținînd literaturii universale presupune, în primul rînd, o acordare a expresiilor cu epoca și personalitatea căreia îi aparține opera transpusă. În linii mari, Gellu Naum a găsit tonul potrivit, ferindu-se de tendința ostentativei arhaizări a limbii și de abuzul de provincialisme care tentează pe unii traducători, care scotocesc prin fundul sacului cu cuvinte inuzitate astăzi, sau caută bijuterii lexicale strict regionale cu o valoare adesea dubioasă, pentru a obliga publicul să le citească transpunerea cu ajutorul dicționarelor. Cu toate că Diderot a compus în secolul al XVIII-lea, găsim că traducătorul a făcut bine că nu a recurs la lexicul romînesc al acelui veac, pentru simplul fapt că limba franceză a enciclopedistului era o limbă, limpezită cu un secol mai înainte, pe cînd a noastră era încă în faza sedimentării ei literare. Pudoarea de a traduce prin neologisme, caracteristică traducătorilor din limba franceză, l-a călăuzit pe Gellu Naum făcîndu-l să dea textului său romînesc o savoare vetustă fără a fi desuetă. E un merit că a fost păstrată, în astfel de condițiuni, dezinvoltura expresivă a lui Diderot.

Buna acordare, în linii mari, a limbii cu opera pe care o traduce, nu l-a împiedicat totuși pe autorul transpunerii de a-și arăta unele preferințe lexicale și fonetice cu care nu sîntem cu totul de acord. El crede mai eufonici, poate mai expresivi, termeni cum sînt *lătăreți* (p. 234) și *fîrtați* (p. 483) în loc de *lați* și *frați*. Oricît de poetic și muzical i-ar suna traducătorului cuvîntul compus *cîtămai* (inexistent în *Dicționarul limbii romîne moderne*, Editura Academiei R.P.R., 1958), abuzul în folosirea lui ne pare stînjenitor, posibil și pentru că, într-o operă în proză, prea multă poezie strică: „*cîtămai* averea" (p. 238), „*cîtămai* zapisul (p. 340), *cîtămai* cuțitul"

(p. 392) „*cîtămai* basma" (p. 493) etc. Mai puțin stridente sînt unele cuvinte cu o pronunție familiară *taică-său* sau *dom* (pentru *domn*, p. 177 și 180, de asemenea inexistent în dicționar).

Nu lipsesc unele inadvertențe, printre care mai notorie ne pare traducerea cuvîntului *binele* (care este entitate morală) prin *bunul* avînd o semnificație strict materială (dacă nu ne gîndim că și *bunicului* i se spune *bunul*). Așa ne explicăm asocierea unor termeni ca „adevărul, *bunul*, frumosul" (p. 301). Printre incorectitudini spicuim : „un om *foc de deștept*" (p.235) în loc de expresia consacrată „deștept foc". O frază cu totul imprecisă este : „În demascarea lui Fréron, Voltaire a jucat un rol activ. Fiul său, cunoscut sub numele de Fréron-fiul , i-a urmat pilda" (p. 242, în notă). În mod diresc, după o astfel de relatare, ne întrebăm dacă fiul lui Voltaire s-a numit Fréron, sau dacă fiul lui Fréron a urmat exemplul lui Voltaire demascîndu-și tatăl. Dincolo de limba foarte neaoșă a traducerii, transpare cîte un galicism prin transmiterea directă a cîte unei expresii franceze, care ar trebui să fie înlocuită printr-o expresie românească adecuată. De exemplu : „ia un ciomag și-mi freacă spinarea cu el" (p. 331). Pe alocuri, traducerea ar fi trebuit să fie lucrată stilistic mai atent. Astfel întîlnim : „Jacques și boccegiul nu se slăbesc de fel" (p. 355) sau „se trezi tare *devreme*, se uită pe geam ca să vadă cum *e vremea* (p. 415).

Textul traducerii este însoțit de un aparat critic destul de impunător și de bine pus la punct. Notele legate de transpunere, în special privitoare la *Nepotul lui Rameau* completează intuiția bogăției de conținut pe care o avem citind opera lui Diderot, readuc atmosfera contemporană scriitorului, arată vastitatea cunoștințelor lui și ascuțișul maliției sale creatoare. Poate pentru laici, ar fi fost cazul să fie explicați în notă unii termeni de uzanță clericală, cum ar fi *stiharul* și *etola* (p. 99), cu atît mai mult cu cît operele lui Diderot par să fi fost adresate, în mai mare grad, populației necanonice decît cinului duhovnicesc. De asemenea, notele ar fi trebuit să cuprindă și explicarea unor titluri, prea cunoscute în patria lui Diderot dar neconcludente pentru cea mai mare parte a publicului românesc. Astfel vorbindu-se de *Jupîn Patelin* (p. 521) nu găsim în notele traducerii referirea că e vorba de celebra farsă medievală a „maestrului" Patelin, avocat fără procese, faimos nu atît prin cunoștințele juridice cît prin pungășii.

O particularitate a traducerii volumului de proză artistică a lui Diderot este că el cuprinde patru prefețe : una generală, pusă în fruntea cărții și trei speciale, întovărășind fiecare operă în parte (probabil e vorba de „prezentările" făcute de traducător și menționate îndată după titlu). Efortul celor doi autori ai prefețelor este de a încerca o evitare a revenirilor, spunînd cam același lucru în alți termeni. Astfel, afirmația din prefața 1 : „Călugărița, scrisă în 1760, a fost publicată abia în 1796" (p. 7), se poate verifica în prefața a 2-a unde găsim „Călugărița a văzut lumina tiparului abia cu treizeci și cinci de ani mai tîrziu" (p. 23). Asupra unor amănunte mărunte cei doi autori nu sînt totdeauna de acord. Astfel, în prefața 1 e remarcat că *Jacques fatalistul și stăpînul său* a fost „scris (sic) în 1773" (p. 10), pe cînd în prefața a 4-a se afirmă că „*Jacques Fatalistul* pare să fi fost scrisă (sic)"..., prin 1774" (p. 329), deci cu un an mai tîrziu. Dat fiind că în genere cele trei prezentări „interioare" sînt mai sărace și nu aduc prea multe elemente complimentare ne oprim la prima, mai amplă și singura care se intitulează *Cuvînt înainte* (la p. 3) și *Prefață* (la p. 5).

O introducere care însoțește opere literare, într-o măsură necunoscute publicului larg, e oportună chiar dacă mărește foarte puțin orizontul deschis numai de lectura scrierilor respective. Cu atît mai utilă este prefața competentă semnată de Valentin Lipatti. Nu lipsesc observațiile juste și citatele, bine alese, din exegeza celor care au studiat cu multă atenție opera lui Diderot. Este de luat în seamă afirmația lui Henri Lefebvre (din *Diderot, Hier et Aujourd'hui*, Paris, 1943, p. 255) că „romanul" *Călugărița* e „pe de-a-ntregul adevărat și pe de-a-ntregul închipuit" și mai ales aceea a lui Roland Desné : „Dacă Rameau se răscumpără în ochii noștri, o face prin diagnosticul lucid al bolii sale. El face însă mai mult. Duce pe culmi analiza concretă, foarte umană, a dezumanizării sale". („Europe" din ian. — febr. 1961, p. 191).

Un merit al celui care a scris *Cuvînt înainte* la ediția operelor literare ale lui Diderot este că depășește obiceiul unei părți dintre autorii de prefețe, care se mărginesc în a evoca, mai bine sau mai rău, cuprinsul scrierilor prezentate, oferind rezumate pentru cei care ar obosi citind în întregime cărțile editate. Valentin Lipatti împletește expunerea conținutului operelor cu elemente de analiză, reproducînd și pasaje (uneori prea copioase) din „romanele" lui Diderot. Dat fiind că o prefață, oricît de completă, nu este o monografie, desigur că nu a epuizat tema. Autorul a selectat cele crezute de cuviință că e necesar în ocazia dată. Pentru a vedea ce-i lipsește, după părerea noastră, „cuvîntului înainte" vom indica la ce se referă, arătîndu-ne rezervele asupra unor formulări pripite și greșeli de interpretare, de cîte ori este cazul.

Autorul prefeței insistă mai întîi asupra faptului că Diderot, ca și Stendhal sau Baudelaire, a fost „descoperit" abia în secolul nostru. Dacă afirmația în sine e adevărată, asocierea pare fortuită, întrucît cauzele acestei tardive „descoperiri" sînt cu totul altele. Operele celor doi scriitori, amintite alături de ale lui Diderot, nu au fost înțelese timp îndelungat, pe cînd proza artistică a lui Diderot nu a fost acceptată de către mentalitatea clasei dominante, într-o societate bazată pe exploatare, datorită violenței criticii anticlericale și antiburgheze. O dovadă în acest sens este și faptul că spiritele luminate l-au gustat cu mult mai înainte. E de luat în seamă, printre altele, că Goethe a fost primul traducător al *Nepotului lui Rameau* (faptul nu se spune în nici una dintre prefețele ediției romînești). Din *Jacques fatalistul*, Schiller a tradus și publicat un fragment în 1785 (așa cum rezultă și din prefața a 4-a, p. 330). *Nepotul lui Rameau* a fost considerat de Marx „capodoperă unică" și de Engels „o capodoperă de dialectică", așa cum notează însuși autorul „Cuvîntului înainte" (p. 13 și 15).

Relevarea realismului operelor literare ale lui Diderot este binevenită, deși nu putem fi de acord cu afirmația că „opera de prozator a lui Diderot însemnează un moment culminant în istoria realismului francez și fără îndoială, în cea a literaturii universale". Ar rezulta deci că după Diderot realismul decade, fapt care nu e confirmat de evoluția literaturii. Creația artistică a enciclopedistului reprezintă doar un strălucitor moment de răscruce, marcînd trecerea de la realismul clasic moralist și caracterologic la cel critic, însumînd totodată elemente preromantice prin relevarea eului burghez, atît de evidentă în personaje care sfidează vechea morală, cum sînt Rameau și Jacques. Probabil că autorul prefeței, socotind „moment culminant" opera lui Diderot, vroia să se refere doar la impresionanta causticitate din *Nepotul lui Rameau*, neegalată de alți scriitori ai timpului, și la arta iluministului de a dezgoli substratul infect al „eticii" burgheze în curs de cristalizare.

După o prealabilă prezentare a scrierilor literare de mai mică importanță ale lui Diderot, cum sînt „romanul" *Bijuteriile indiscrete* cu „numeroase momente decoltate și vetuste", povestirea *Pasărea albă* și „poveștile morale", autorul prefeței se oprește la operele cuprinse în volumul tradus. În legătură cu *Călugărița* se insistă prea mult asupra genezei „romanului", care nu ar fi decît „rezultatul unei păcăleli" trecîndu-se la o anecdotică plauzibilă, dar inoperantă pentru demonstrarea valorii operei și a înțelegerii semnificației ei. Apoi sînt narate sumar peregrinările maicii Suzanne, prin lumea supliciilor și a tentațiilor vicioase ascunse prin mănăstiri. Se elogiază, spre finele rezumatului, că maica „rămîne *cinstită*", și *neîntinată* păstrîndu-și *intactă* aceea *puritate* morală". Autorul prefeței pare a-și da seama totuși că intenția lui Diderot nu era pe atît să acorde maicii Suzanne un certificat de castitate, pentru a face un eventual măritiș rentabil, pe cît demascarea nonsensului vieții monastice generatoare de vicii. În acest sens, prefațatorul surprinde că „ascetismul neagă legile firii". Oprindu-se mai mult asupra familiei Simonin, abia schițată în operă, este remarcat că aceasta „prezintă simptomele degradante ale familiei burgheze de mai tîrziu". E vorba de spiritul de acaparare al surorilor Suzannei. Ne întrebăm dacă această trăsătură s-a născut numai la burghezia „de mai tîrziu"? Oare nu a existat la reprezentanții acestei clase și în timpul lui Diderot?

Călugărița rămîne totuși nu atît o operă antiburgheză ci antifeudală și, mai precis, anticlericală. Asupra acestui aspect primordial, ca și asupra tuturor implicațiilor, trebuia insistat, fie și în dauna grijii de a reconstitui geneza prin „păcăleală" sau de a-i da rezumatul. Poate pentru a nu-i descuraja pe cititori, autorul prefeței s-a sfiit de a arăta unele limite ale artei lui Diderot, care în *Călugărița* nu e un constructor de personaje pozitive. Avocatul umanitarist Manouri, deși vorbește limbajul enciclopedistului, rămîne cu un profil fictiv. Însăși maica Suzanne, dînd dovadă de inteligență și mult spirit de observație, dar și de incredibilă naivitate este într-o măsură artificioasă. În această operă Diderot excelează, în schimb, în înfățișarea personajelor negative. Portretele uneori abia creionate ale călugărițelor mărginite și superstițioase, meschine, de un sălbatec egoism și o implacabilă cruzime, suspicioase, invidioase, clevetitoare și fățarnice sînt vii. E vie mai ales perversa și isterica stareță a ultimei mănăstiri la care a stat Suzanne, cea mai vicioasă dintre toate. Dacă, în *Călugărița*, construcția unor psihologii individuale cîteodată nu ajunge la perfecție, tabloul general al vieții monahale și al psihologiei monastice, de grup, ca și demascarea necruțătoare a viciilor care se dezvoltă dincolo de aparențe de pietate, au o vigoare rar întîlnită. Relevarea suferinței dar și a depravării, ascunse de „cuvioase nerozii", demonstrează nonsensul limitării vieții normale și naturale.

Analiza consacrată romanului *Jacques fatalistul* e judicioasă. Credem că ar fi fost cazul să se facă o clasificare mai categorică a lui în rîndul parodiilor întrucît elementele picarești sînt folosite de Diderot tocmai pentru a demonstra efectele literare derizorii ale genului. *Jacques fatalistul* este chiar, într-o măsură, un pamflet împotriva stereotipiei acțiunii romanelor din epoca scriitorului, în genere.

În prefață, „fatalismul" lui Jacques riscă să fie confundat cu determinismul. Deși unele elemente deterministe există în afirmațiile lui, el nu are o filozofie bine conturată. „Fatalismul" lui Jacques este de paradă. El declară mereu, în mod formal, că totul este predestinat în „hrisovul" din cer, pentru a-și scuza astfel nepăsarea față de necazuri. În realitate gîndește și acționează ca unul care crede că, prin inteligența și forța sa proprie, poate ajunge la orice. Diderot evocă în acest personaj pe cei care, dincolo de superstițiile feudale acceptate „de ochii lumii", au căpătat trăsături de independență și o mentalitate lipsită de prejudecăți profilată pe un spirit critic bine dezvoltat, un oarecare aer de frondă prerevoluționară. El e întreprinzător și spontan, are calitățile „populare" opuse ideologiei clasei dominante încă înainte de izbucnirea revoluției franceze. Jacques, fiul de țăran, e într-o continuă contradicție cu stăpînul său reprezentant al nobleței în plină decădere. Stăpînul lui Jacques, cu toate aerele aristocratice pe care și le dă, e un mediocru dezvlăguit sufletește, lipsit de supleța spiritului, fricos, îngrădit de o psihologie arierată. Dimpotrivă, Jacques, așa cum remarcă prefațatorul, „e ager la minte, pasionat, inteligent, paradoxal, inventiv, curajos, optimist". În situația dinainte de revoluție toate calitățile lui Jacques rămîneau însă inutile. Diderot, cu mult adevăr, pune în gura stăpînului lui cuvintele : „Nu uita că nu ești și că nu vei fi niciodată decît un simplu Jacques". Tot el avea să spună : „Blestemați să fie oamenii deștepți".

Ca și în prezentarea „romanului" *Călugărița*, vorbind de *Jacques fatalistul*, autorul prefeței nu arată unele defecte de compoziție. Diderot întrerupe adesea desfășurarea dialogului în momentele mai interesante ale acțiunii. De multe ori, spre a nuanța parodierea romanelor picarești și aventuriere în genere, propune cititorilor diferite modalități uzate de a-și desfășura subiectul. În astfel de pasaje cîteodată lunecă spre fastidios. Asemenea defecte, rare de altfel, sînt răscumpărate de vioiciunea narațiunilor incluse în roman, de fina analiză psihologică și ironia socială care colorează opera, de vii descrieri realiste sobre dar sugestive.

Discuția asupra *Nepotului lui Rameau* e fructuoasă, subliniind importanța operei, indicînd conținutul ei, relevînd cinismul personajului. Nu putem fi de acord cu unele formulări. Astfel, se spune : „Acțiunea pornește repede", deși această scriere nu are nici o acțiune, fiind doar o

conversație de cîteva ore, ce e drept bogată în caracterizări, în tablouri vii, și foarte edificatoare din punct de vedere social, o demascare inegalabilă în secolul al XVIII-lea a spiritului burghez aflat în deplină ofensivă, o „satiră" așa cum își caracterizează opera Diderot. Despre nepotul lui Rameau, între altele, se afirmă : „ca un personaj de tragedie vibrează intens și spune tot ce-i trece prin minte, tot ce-i tulbură ființa". Ar rezulta că toate personajele de tragedie sînt totdeauna absolut sincere, ceea ce nu corespunde adevărului.

Partea finală a prefeței (cam un sfert), tratează despre orchestrarea dialogurilor la Diderot. Se menționează „dialogul care execută corelație triplă" și se ajunge la „*quadrilog*" (termen ce ne pare hazardat, deoarece într-o piesă de teatru, în care ar convorbi zece personaje, în aceeași scenă, s-ar putea vorbi, la același mod, de *decalog*), încheindu-se prin enunțarea caracterului popular al limbii lui Diderot. Discutînd dialogurile lui Diderot, prefața îl caracterizează „om de teatru prin excelență", afirmație neconcludentă dacă ne gîndim la valoarea foarte slabă a pieselor lui de teatru, dar avînd o oarecare justificare în faptul că a fost teoreticianul dramei burgheze. În „romanele" lui Diderot, vioiciunea nu e datorită pe atît unei dispoziții artistice a dialogurilor, avînd altceva la bază. În realitate nu numai *Călugărița* dar, pînă la un grad, și *Nepotul lui Rameau* și *Jacques fatalistul* sînt monologuri ale personajelor principale. Puternica impresie de adevăr prin relevarea contrariilor provine de la paradoxurile și aforismele lui Diderot pe care aceste personaje le pronunță, în fața cîte unui interlocutor avînd rolul mai curînd de a asculta decît de a vorbi. Valoarea dialectică a *Nepotului lui Rameau*, la care a făcut aluzie Engels, stă mai ales în contradicțiile care se înfruntă în spiritul lui Diderot, reflectate puternic într-un singur personaj.

Dacă prefața surprinde unele trăsături de amănunt ale operelor literare ale lui Diderot, din păcate nu tinde la o generalizare la care s-ar fi putut ajunge pornindu-se de la profilul psihologic și filozofia scriitorului. Se dă biografia maicii Marguerite Delamarre care obligată, împotriva voinței ei, să intre la mănăstire a servit ca punct de plecare în conceperea „romanului" *Călugărița*, de asemenea a nepotului compozitorului Rameau, celebră haimana la timpul său care, prin altele, a fost evocat și de alți scriitori ca Sébastien Mercier și Cazotte. În schimb, nu se spune un cuvînt despre existența lui Diderot. Tocmai această existență, alături de principiile de bază ale filozofiei enciclopedistului, ar fi interesat pentru o mai bună înțelegere a operelor lui literare. O biografie psihologică a lui Diderot își găsea locul firesc într-o culegere de opere în care personaje ca Rameau și Jacques exprimă firea tumultuoasă, logica necruțătoare, claritatea cugetării, spiritul de observație și idealurile lui Diderot (deși în cazul „Nepotului" acestea rezultă prin contrast).

Autorul prefeței nu explică de ce, în expunerea sa, renunță la cronologia în care Diderot și-a scris operele. Faptul pare îndreptățit deoarece *Călugărița*, ca pledoarie anticlericală, și *Jacques fatalistul*, persiflînd ideea de predestinare, sînt compoziții cu precădere antifeudale, iar *Nepotul lui Rameau*, demascînd multilateral inconsistența etică a clasei sociale aflate în ascensiune, vizează în special dezvoltarea mentalității burgheze aflate în plin avînt. Poate ar fi fost cazul să se insiste asupra diversității conceptuale și a unității ideologice ale celor trei opere literare ale enciclopedistului. Cu toată varietatea lor tematică și stilistică, aceste scrieri își găsesc un nucleu comun în temperamentul impetuos și viziunea asupra lumii a autorului lor. În toate trei vorbește apologetul naturii, moralistul și umanaristul Denis Diderot, iluministul care în *Enciclopedie* își găsea echilibrul repudiind ponderat vechea mentalitate pe cale rațională, pentru ca în operele sale literare să-și reverse afectiv, cu foc, toate nedumeririle, contradicțiile și paradoxurile amare.

Clasificarea căreia am supus operele editate în romînește, nu împietează asupra semnificației lor mai largi. Cu o rară precizie, Diderot, în „romanele" sale, readuce viața mediocră, imorală și grosolană, dar complexă, a contemporanilor săi. În *Jacques fatalistul*, din ridiculi-

zarea credinței în predestinare, rezultă și inacceptarea teatrului clasic pe care Diderot îl repudiază, ca o expresie a luptei unor personaje predestinate, și dezaprobarea de către filozof a sistemului lui Spinoza. Reîntîlnim, ca în *Călugărița* dezvăluirea opacității religioase, a falsității și intrigilor clerului, ideea că tabieturile mănăstirești duc la o hipertrofiere a viciilor. La acestea se adaugă disprețul pentru banalitate și prostie, ironizarea pompelor funebre somptuoase, a duelurilor ca manifestare medievală sălbatecă, a ierarhiei nedrepte etc.

În *Nepotul lui Rameau*, Diderot face să vorbească un reprezentant al noului spirit parazitar burghez. Dotat pentru artă și avînd o impresionantă putere de pătrundere, Rameau, cu tot ridicolul pe care i-l conferă aptitudinile de genial măscărici, este un personaj serios care, tentat de o existență mai bună, știe că în societatea în care trăiește nu și-o poate asigura, mai lesne, decît prin înjosire și necinste. Avînd o minte lucidă, Rameau vede tarele burgheziei pe cale de a ajunge la putere. Fire mimetrică, în esență conformistă, acceptă starea de lucruri reprobabilă, devenind chiar apologetul ei fervent.

Unii comentatori au socotit că prototipul ales de Diderot ar fi fost mai puțin imoral decît personajul, alții, dimpotrivă, au crezut că scriitorul îi atribuie calități pe care nu le avea, precum inteligența sclipitoare și sinceritatea. Rameau nu este însă decît purtătorul controverselor sufletești ale lui Diderot, om paradoxal, trăind într-o epocă paradoxală. Cu toate că Diderot a fost un ideolog al burgheziei, imoralitatea clasei respective îi părea odioasă și inacceptabilă. Enciclopedistul a preferat să rămînă boem, sărac, trăind din expediente, meditații și traduceri, fără a fi tentat de căi atît de oneroase cum sînt acelea pe care și le alegea Rameau. Asta nu l-a împiedicat pe Diderot să-și doteze eroul cu propriile lui însușiri : cu o fire schimbătoare, contradictorie, avînd o extremă mobilitate a spiritului și o vervă neobișnuită.

Adesea, așa cum am remarcat, în vorbăria lui Rameau și Jaques surprindem experiența de viață a lui Diderot concretizată în aforisme și paradoxuri. Acestora trebuia să li se dea cea mai mare atenție. Cît de tragice pentru enciclopedist sînt afirmațiile puse în gura celor doi protagoniști în legătură cu situația geniului în mijlocul vieții contemporane cu el : „De oameni e nevoie, dar de oameni geniali nu-i nevoie de loc" (*Rameau*)... „Știu bine că filozofii sînt un soi de oameni odioși celor mai mari, dinaintea cărora nu-și pleacă genunchii ; magistraților care prin însăși meseria lor apără prejudecățile împotriva cărora luptă filozofii, popilor care-i văd rareori la picioarele altarelor" (*Jacques*).....

În noua societate care se afirma, existența marelui creator era inferioară celei a oamenilor preocupați de înavuțire. Despre Racine se spune că „dacă ar fi fost un bun negustor de mătăsuri pe strada Saint-Denis sau Saint-Honoré sau măcar un bun băcan cu toptanul, un șpițer cu mușterii mulți, ar fi strîns o avere uriașă " (*Rameau*). Situația precară a geniului nu era deprimantă numai pentru că îi oferea puține resurse de viață ci și pentru că mediocritatea burgheză îi invidia calitățile : „Nimic nu-i mai greu de iertat decît meritul altuia" (*Rameau*).

Alături de constatări în care se întrevăd stările sufletești ale enciclopedistului, simțindu-se nedreptățit într-o societate care nu-l înțelegea, altele se referă la mentalitatea și moravurile înconjurătoare : „Nu există pe lume oameni cărora să le placă să vorbească mai mult decît le place bîlbîiților și să le placă să umble mai mult decît le place șchiopilor" (*Jacques*)... „O zi mai puțin în viață sau un ban mai mult e același lucru"... „Minciuna care măgulește se înghite dintr-o sorbitură, iar adevărul care amărăște se bea picătură cu picătură"..... „Ca și cum vioara n-ar fi maimuța cîntărețului, care la rîndul lui va deveni maimuța viorii" (*Rameau*).

Atacurile împotriva feudalismului și a monarhiei absolute, capătă în proza artistică a lui Diderot o virulență mai pregnantă decît în *Enciclopedie* : „Gărgăunele celor doi ofițeri ai noștri a fost timp de secole gărgăunele întregii Europe ; i se spunea cavalerism. Toată mulțimea asta strălucitoare înarmată pînă-n dinți, împodobită cu felurite embleme ale dragostei, jucîn-

du-şi pe loc bidivii de paradă, cu lancea în mînă, cu viziera ridicată sau coborîtă, privindu-se cu trufie, măsurîndu-se din ochi, amenințîndu-se, răsturnîndu-se în praf, acoperind întinderea unei uriaşe arene cu fărîmele armelor frînte, nu erau altceva de cît o mulțime de prieteni geloşi pentru faimă" (*Jacques*)... „Şi de aici trase concluzia că orice om vrea să-i poruncească altuia ; şi că dobitocul, găsindu-se în societate imediat sub clasa celor mai de jos cetățeni, cărora le poruncesc toate celelalte clase, cei mai de jos cetățeni îşi iau şi ei cîte un dobitoc, ca să aibă cui porunci. Zău, adaugă Jacques, fiecare îşi are cîinele lui. Ministrul e cîinele regelui, slujbaşul cel mai înalt în grad e cîinele ministrului" etc. (*Jacques*)..... „Nebunul titular al regelui a existat vreme îndelungată, dar niciodată regii n-au avut vreun înțelept titular".... „Înțeleptul n-are nevoie de nebun ; deci cel ce are un nebun nu e înțelept, şi dacă nu e înțelept, înseamnă că e nebun ; şi poate fi, chiar dacă e rege, nebunul nebunului său" (*Rameau*).

În aforismele lui Diderot, puse în gura personajelor sale întrezărim labilitatea sensurilor în epoca de grăbită transformare a noțiunilor morale în care trăieşte : „S-ar putea întîmpla ca voi să înțelegeți prin viciu tocmai ceea ce eu numesc virtute, iar prin virtute tocmai ceea ce eu numesc viciu" (*Rameau*)... „Stăpîne dragă, viața e plină de încurcături din astea, în care un lucru e luat drept altul. Există asemenea încurcături în dragoste, în prietenie, în politică, în finanțe, în treburile bisericeşti, în magistratură, în negoț, încurcături cu nevestele, încurcături cu soții..." (*Jacques*).

Divulgarea necinstei care stă la baza majorității averilor în societatea burgheză unde „un hoț fură pe altul" se face paralel cu constatarea că banii au ajuns să domine : „S-a spus că *faima bună face mai mult* decît punga plină ; şi cu toate astea, cine are faima bună n-are de loc punga plină, ba chiar văd că în zilele noastre cine are punga plină are şi faimă" (*Rameau*)... „Ce contează dacă ai sau n-ai o funcție ? Totul e să fii bogat"... „văd nenumărați oameni cumsecade care nu sînt de loc fericiți şi nenumărați oameni fericiți care nu sînt de loc cumsecade"... „Orice-ai face, cînd eşti bogat nu-ți poți pierde onoarea"... „Onorat, bogat şi puternic, ceea ce e cam acelaşi lucru" (*Rameau*).

Concepția burgheză a lui Rameau se manifestă în individualismul său, care îl va face să afirme : „Cea mai bună ordine a lucrurilor, după părerea mea, e aceea în care trebuie să fiu şi eu". Rameau, spre deosebire de Diderot, se conforma eticii burgheze, avînd „scrupulul" de a nu-şi pierde concepția amorală, singura prin care, după opinia sa, poate parveni. El se va lamenta de cîte ori va avea bunul simț care putea să ducă, în epoca respectivă, la sărăcie şi izolare : „Am pierdut totul, fiindcă am avut judecată sănătoasă o dată, o singură dată în viață". Deplîngîndu-şi mizeria îşi obiectează faptul că nu e la fel ca ceilalți din mediul burghez. El îşi face imputări ca acestea : „Oare nu ştii să linguşeşti ca oricare altul ? N-ai putea să minți, să juri, să-ți calci jurămîntul, să făgăduieşti, să-ți ții sau nu cuvîntul, ca oricare altul ?" etc. Acelaşi Rameau va exclama şi adevăruri generale pentru vremea sa : „Patria nu există : de la un capăt la altul al lumii nu văd decît tirani şi robi". Personajul lui Diderot constată toate racilele moralei burgheze, care de fapt le continuă pe cele feudale. Diferența dintre Diderot şi personaj nu stă în modul de a vedea societatea timpului, ci în atitudinea față de ea. De aceea, cînd Rameau va mima aerele şi gesturile diferitelor categorii privilegiate „filozoful" va avea de remarcat : „ceea ce dumneata numeşti pantomima puşlamalelor este marele dans al pămîntului".

Credem că afară de o demonstrare a legăturii operei literare a lui Diderot cu viața şi ideile filozofico-sociale, pentru cititorii romîni ar fi fost profitabil să se facă referințe, oricît de sumare, asupra circulației în trecut a operei enciclopedistului, la noi. Nu este menționată nici măcar prima transpunere în romîneşte din acest scriitor, apărută încă în 1838. E vorba de povestirea morală *Cei doi prieteni din Bourbonne* (Cu titlul *Amîndoi prietenii de Burbon*, „Foaie literară", I, p. 166—168 şi p. 169—172).

Deşi prezentarea „romanelor" lui Denis Diderot lasă de dorit în unele privinţe, publicarea celor mai bune opere literare ale enciclopedistului lărgeşte orizontul literaturii universale accesibil cititorilor romîni şi cunoaşterea mentalităţii avansate din „veacul luminilor".

Valeriu Ciobanu

Basmele popoarelor Asiei

Cartea cu acest titlu este o traducere în romîneşte, datorată lui Vladimir Colin şi Radu Maier, a volumului apărut în 1959 la editura *Detghiz* din Leningrad. Ea apropie cititorului nostru (copilul de la 8 la 80 de ani, cum îl numea H.C. Andersen pe iubitorul de poveşti), într-un mod agreabil şi fermecător, ceva din spiritul elementar al cîtorva dintre popoarele unui continent de vastitatea celui asiatic. E de presupus că traducerea printr-un intermediar, de a doua mînă, cum se zice în mod curent, va fi sacrificat o parte din aerul oriental şi extrem oriental al pieselor incluse în acest volum, însă există elemente destule, conţinute fiecăreia dintre ele, care ne înlesnesc să le intuim specificul (de cît specific poate fi vorba în basm) şi notele comune cu cele similare din alte locuri, între care şi ale noastre. De asemenea, au rămas, de vor fi fost cumva mai multe, cum e de bănuit, o seamă de date care înlesnesc o oarecare orientare printre creaţiile aparţinînd sau măcar purtînd o amprentă a unui popor sau a altuia. Ne sînt prezentate aici texte birmaneze, vietnameze, indiene, indoneziene, chinezeşti, japoneze, coreene şi mongole şi, după o culegere de *Basme şi legende vietnameze* apărute în 1961, în colecţia „Meridiane" a Editurii pentru literatură universală, în traducerea (din limba rusă) a lui Ovid Constantinescu şi Dan Demetrescu, după *Basme populare gruzine*, traduse (tot din ruseşte) de Victor Kernbach şi tipărite în acelaşi an şi de aceeaşi editură, cartea aceasta este, ca să ne mărginim la realizările mai noi în acest sens, o nouă înlesnire făcută cititorului în direcţia familiarizării lui cu o cultură de vechimea, varietatea şi uneori distincţia celei venind dinspre ţările soarelui răsare.

Dacă în cazul celor două volume amintite se încerca, fie şi în intenţie numai, un pas înainte pe calea acestei apropieri a cititorului de cultura popoarelor cărora le aparţineau respectivele producţii (vietnamez şi gruzin), punîndu-se în fruntea lor cîte o succintă prefaţă, cartea de care ne ocupăm n-a beneficiat de un astfel de ghid. S-ar putea obiecta că rîndurile scrise de Victor Kernbach în fruntea traducerii amintite nu prea spun mare lucru în privinţa, de pildă, a asemănărilor şi deosebirilor dintre proza populară gruzină şi cea romînească, a specificului ei, a raporturilor în care s-ar afla ea faţă de restul basmelor cunoscute, faţă de creaţia populară gruzină etc. Sau că prefaţa la culegerea vietnameză, semnată de Dumitru Corbea, este aproape cu totul în afara unor astfel de chestiuni şi a altora care ar mai putea interesa, cum ar fi, spre exemplu, între altele, aspectul artistic, estetic al acestor creaţii sau problemele privind geneza lor şi aşa mai departe, ceea ce este din nefericire, cam adevărat. S-ar mai putea motiva că, dedicat fiind unei vîrste fragede, volumul (apărut de altfel, spre deosebire de celelalte două, la *Editura tineretului*) n-ar avea neapărată nevoie de un atare aparat ştiinţific. Indiferent, însă, de cantitatea motivelor ce s-ar putea invoca, de scuzele ce-am fi tentaţi să le găsim unei astfel de procedări, cert este că volumul acesta de-ar fi avut un studiu introductiv, i-ar fi adus cititorului un altfel de profit intelectual decît acela rezultat din prezentarea nudă a textelor. S-ar fi evitat poate şi nepotrivirea niţel cam stingheritoare dintre titlul şi cuprinsul său. Cine ar lua în serios ce scrie pe coperta exterioară a cărţii ar putea crede mai întîi că aceasta adună *toate* basmele popoarelor Asiei (prin postpunerea acelui buclucaş *le* la cuvîntul basme) şi apoi că ea

cuprinde (cum s-ar putea crede și despre cartea lui Kernbach, de altfel) numai basme ale acestor popoare, ceea ce-i la fel de inexact. Unele dintre aceste observații sînt de ordin secundar, însă un act de cultură serios, cum e acela al traducerii literaturii populare din alte locuri, n-ar fi trebuit să le dea naștere.

Se înțelege, nu putem pretinde în toate cazurile o traducere directă, din original, a textelor, mai cu seamă într-o împrejurare ca aceasta de față în care atîtea limbi, cu o circulație ca și inexistentă la noi, au stat la baza pieselor selectate. Însă ne-ar veni să credem că în materie de ilustrație era totuși bine ca aceasta să fie datorată pe cît posibil unor artiști din respectivele țări (cu toate evidentele greutăți dar nu și imposibilități în a procura asemenea materiale). Era un mijloc mai potrivit de a ne ține mai în atmosfera respectivului mod de a percepe universul, de a compensa ceea ce s-ar fi putut pierde prin traducere. E greu de crezut că piesele acestea nu vor fi fost ilustrate în țările lor de baștină, ori că scene din ele n-ar fi inspirat artiști și opere demne de a fi reproduse cumva, ca un pandant activ al textului. Chiar apelul la opere aparent fără nici o legătură directă cu textele prezentate ar fi putut contribui destul de agreabil la crearea unei atmosfere care să facă fraza să sune ca rostită într-un spațiu asiatic autentic și nu în unul „inspirat". Dacă e vorba de a ilustra un text atunci s-ar cuveni ca această ilustrație să-l servească, să-l atragă pe cititor și să-l introducă în lumea despre care ni se povestește. În locul ilustrațiilor reproduse, cam prea „realiste" pentru a fi asiatice, am fi preferat cîteva opere de artă autentice, fie ele și numai două-trei pentru fiecare grup de basme. Efectul unui asemenea efort ar fi fost dublu în ce privește educația cititorului și el, oricît de greu, s-ar fi cuvenit făcut, răsplătit fiind tocmai prin aceste bune urmări. Așa, avem (mai rău decît în cazul basmelor gruzine, cu vignete de Th. Bogoi) o ilustrație mediocră, cam stereotipă, care în loc să diferențieze, să sugereze o mișcare sufletească de o intensitate proprie fiecăruia dintre aceste popoare, uniformizează totul într-un asiatism superficial și comun, care nu impresionează ochiul, în cel mai bun caz, în nici un fel. De lipseau, ochiul minții ar fi văzut singur peisajul, scenele, arhitectura, chipurile și gesturile pe care le amintesc textele și poate că nu s-ar fi înșelat prea rău. În orice caz, probabil că n-ar fi fost obligat la o asemenea uniformizare. Parcurgerea textelor răscumpără în bună măsură asemenea neajunsuri, măcar prin aceea că te face adesea, prin frumusețile ce se relevă, să le uiți și să te lași furat de mersul poveștii ca atare.

De dimensiuni relativ reduse (fapt, se pare întrucîtva caracteristic prozei populare orientale, care apasă destul de tare pe latura morală, pedagogică a narațiunii, obligînd la concentrarea maximă — o pildă lungită pierzîndu-și efectul), cu particularități de expresie specifice, ele sînt în ansamblu scurte istorisiri privind emanciparea gîndirii populare, tablouri de viață reflectînd încercarea de a explica universul și raporturile omului cu el, de a propaga un punct de vedere sociologic și moral adecvat naturii omenești. Construite pe aceleași scheme eterne, circulînd cu perseverență pe distanțe enorme, prin transhumanță, prin deplasarea și întrepătrunderea grupurilor etnice sau numai prin mijlocirea indivizilor, mai ales în cazul mediilor plurilingve, de graniță, prin misionari, oameni ai mărilor, negustori, meseriași, prin intermediul triburilor nomade, al sclavilor și prizonierilor etc., într-un anume sens basmele, poveștile, snoavele din acest volum nu prea aduc multe noutăți față de basmul european, spre pildă. Ba uneori ai surpriza de a constata asemănări care în materie de literatură cultă ar duce cu gîndul la plagiat, dacă basmul și în general proza populară n-ar fi ea însăși, sub anume aspecte, și „un plagiat sincer și total". Așa, cutare poveste, cum ar fi, bunăoară, cea vietnameză intitulată *Croitorul și calfa*, seamănă pînă la identitate cu una franțuzească publicată de Legrand și aproape că-ți vine, cunoscînd anumite realități istorice, să te întrebi dacă nu cumva una dintre ele e o reflectare a celeilalte, care, la rîndul ei are cîteva date comune cu japoneza *Hambei cel lăudăros*. Dar cum, de fapt, asemenea exemple s-ar putea repede găsi și pentru alte texte, schemele, subiectul, anume situații, chemînd îndată altele întîlnite în proza populară a altor popoare, e mai

cuminte a nu căuta neapărat pentru orice asemănare şi nişte căi mai mult sau mai puţin plauzibile care să fi înlesnit vreo influenţă. Altfel mama devenită broască ţestoasă din basmul birman *Fata pescarului* ar presupune vreun fel de legătură cu cel romînesc în care mama se transformă în vacă. Fata din acelaşi basm ar trebui pusă în legătură cu cea cuminte a moşului din basmul nostru, avînd, tot aşa, o maşteră care are o fată pocită şi rivală, cu care, curios, se bate la un moment dat cu spada. Aceleiaşi poveşti i s-ar asocia momente din una indiană, *Gînd-bun şi Gînd-rău* şi tot aşa înainte, fără prea multe rezultate. Cîteva observaţii în această direcţie, dar mai ales altele de alt ordin, se pot totuşi cu folos face. Spre exemplu, avînd în vedere lumea din care vin aceste basme, ne-am aştepta ca ele să fie invadate de un fantastic debordant, cînd, paradoxal, remarcăm dimpotrivă o rafinată economie a acestuia, o caligrafie delicată a lui (în care şi monştrii devin de cele mai multe ori raţionali), o observare esenţială a naturii umane, fie ea comunicată ori nu pe această cale a fantasticului. Acesta, oricît ar părea stranie afirmaţia se înscrie, ca şi în unele epopei, concretului imediat. Se cultivă mai ales hiperbolicul, comparaţia plastică (faţa unei fete urîte e ca drumul bătut de tălpile elefanţilor şi tot sub picioarele elefanţilor sînt aruncaţi şi unii dintre supuşii neascultători), se vorbeşte de obiceiuri amintind feudalitatea noastră (o femeie e ameninţată, dacă va spune că împăratul a mîncat tărîţe, că i se va unge trupul cu miere şi va fi aruncată de vie într-un furnicar), ori se evocă scene amintind picturile chineze şi japoneze, cum e aceea în care un vultur pleşuv îşi zăreşte chipul în oglinda liniştită a unui lac sau aceea care spune că un balaur cumplit pîndea umbrele omeneşti ivite pe luciul unei ape pentru a-şi capta victimele etc. Apar plante, animale, denumiri specifice şi obiceiuri ce permit reconstituirea, în linii mari, a lumii din care basmele acestea provin. Ne întîmpină manghieri, tamarinzi, un fel de mîncare din orez şi zahăr denumită *se*, crînguri de bananieri, rambutaki, kepeli indonezieni, păduri de bambuşi şi jungla luxuriantă etc. (De observat că la japonezi natura e plină de mistere. Dacă în spaţiul indian zeităţile copacilor, pădurilor etc. sînt inteligibile, cele japoneze sînt iraţionale, natura lor relativ vitregă părînd astfel personificată în aceste basme). Dăm peste măsuri şi greutăţi specifice (manul indian, riul japonez), peste munţi de pietre scumpe, se fac minuni (un erou hrăneşte, ca Hristos, cu două prepeliţe fripte o împărăţie), se circulă cu mijloace de transport modeste precum tonpa (un car cu două roate) ricşa etc., dar şi cu altele extraordinare (bunăoară, la mongoli un cal năzdrăvan înconjoară de şapte ori pe zi pămîntul) etc. Klewanoul indonezian, ulciorul chinezesc atît de strîmt la gură că şoarecele trebuie să-şi ascută botul ca să ajungă la lapte, vasele japoneze pentru ţinut jăratec, costume şi denumiri speciale ale lor, cumîsul mongol care albeşte faţa, funcţii sociale caracteristice (maharajahi, zamindari, brahmani, mandarini), obiceiuri (coreenii îşi duc copii în munţi să-i închine la sfintele morminte ale strămoşilor), iurte şi multe altele converg în acelaşi sens, permiţînd o rostologire în concret a simbolurilor fantastice şi a şabloanelor care încîntă ochiul şi stîrneşte imaginaţia întocmai ca produsele culte cu tentă fantastică, ba uneori ingenuitatea eroilor şi ingeniozitatea în alegerea situaţiilor celor mai potrivite şi revelatoare solicită o participare excepţională din partea cititorului. Sînt luaţi în rîs împăraţii, călugării, mandarinii, cămătarii (unul nerecunoscător ajunge o dată chiar sărac lipit) brahmanii, bogătanii, proştii (*Împăratul care a mîncat tărîţe, Mandarinul purcel, Bogătanul păcălit, Logodnicul prostănac, Cămătarul păcălit, Negustătorii şi motanul*, în care apar un Barbă-cărunţă, un chelbos şi un spîn, toţi răi, întocmai ca spînii şi epilaţii din basmele europene, *Vaca din lună şi brahmanii* cei lacomi, în care o anume scenă pare ruptă din *Corbul şi vulpea* lui La Fontaine, *Trei şi unul, Basmaua cerşetorului, Ţun-zi lungă, Înşelătorul pedepsit, Sluga şi noionul* etc.), bunul simţ al poporului sacrificînd cu nonşalanţă toate autorităţiile golite de un conţinut adecvat, toate gesturile ce trădează din partea acestora o nonconformitate cu viaţa, fie ea şi elementară. Sînt traduse aci o serie de *de ce*-uri ca să păstrăm pentru legendă terminologia hasdeiană (*De ce stă barza-ntr-un picior, De ce-i vulturul*

pleşuv, *De ce sare vrabia*) dar mai ales dăm peste un bun lot de poveşti cu animale (care ştiu cîteodată şi geografie), multe din ele avînd turnura fabulei, a anecdotei şi stînd în bună vecinătate cu pildele şi învăţăturile, dintre care unele au ajuns mai de mult în spaţiu european (*Melcul cel şiret*, *Păsărarul cel isteţ*, *Cum i s-a căutat şorecuţei un mire*, *Povestea prietenului rău*, *Povestea şacalului şi a crocodilului*, unde şacalul, animal rău altfel, e privit, ca şi la noi vulpea, cu oarecare simpatie pentru „inteligenţa" lui, deşi cînd turbează „trebuie să-i tai coada pînă la urechi", *Şarpele cel înţelept*, *Vulpea a scăpat*, *tigrul a fost ucis*, amintind de *Ursul păcălit* al lui Creangă, după cum *Sluga şi zamindarul* e din acelaşi aluat cu o seamă dintre „năzdrăvăniile" lui Păcală, iar *Broasca ritoasă în cer* aminteşte de semena ei care a concurat cu boul şi tot umflîndu-se a crăpat etc.). Ele au în genere aceleaşi funcţii artistice şi morale ca şi fabulele esopice, ale lui La Fontaine sau Krîlov, ca şi celelalte poveşti cu animale cunoscute.

Multe dintre poveşti încep, se termină sau au incluse în ţesătura lor produse peremiologice (În goană după avut străin, pierzi şi avere, şi cămin; Pe cel ce năzuieşte la moartea unui prieten îl paşte nenorocirea; Dacă tigru-i prins în căpcană, se cheamă că tot mai e o dreptate pe pămînt; Tigrul în pieptul căruia bate o inimă de şoarece e mai slab decît pisica; Şacalului turbat trebuie să-i tai coada pînă la urechi; Nici un duşman nu se poate pune împotriva poporului; Biruie cine-i mai înţelept, şi nu cine-i mai puternic; Cel pe care-l ascunde poporul nu poate fi prins; Mai degrabă întorci din drum o săgeată, decît cuvintele rostite; Dragostea frăţească şi prietenia fac toate poverile mai uşoare; Pe cel ce moare cinstit oamenii îl pomenesc timp de o sută de ani, pe cel ce trăieşte fără cinste îl uită şi copiii; Nenorocirea se teme de omul învăţat şi-l ocoleşte pe departe; Un cîntăreţ bun e mai puternic decît un vrăjitor; Din cine nu ştie să facă nimic, iese, negreşit, un tîlhar straşnic; De lepădat te lepezi lesne de tine, greu e să-nveţi a face bine; Nu pentru sine se naşte omul, ci pentru ca altora să să le fie bine; Gîndiţi-vă şi la alţii şi vă va fi bine şi vouă; Adesea se-ntîmplă să-i pregăteşti altuia moartea şi nenoricirea îţi intră ţie în iurtă; Nu muri înainte de ceasul morţii şi nu te întrista înainte de sosirea tristeţii), vădind o experienţă şi înţelepciune general umană, convertită, ici, colo, în situaţii neaşteptate, în modalităţi de a o evidenţia care o fac lesne inteligibilă şi memorabilă. Ele susţin, în fond, schelăria etică a basmelor, concentrînd sau exemplificînd din loc în loc o experienţă, un fapt de viaţă. Altele dintre textele traduse explică pur şi simplu geneza sau ilustrează un proverb. *Oala scufundată*, bunăoară, se încheie cu: „De atunci se spune că visele leneşului nu fac nici cît o oală scufundată". În *Proştii învăţaţi* finalul parimistic strînge toată anecdotica: „Şi, iacă, aşa se adevereşte că ştiinţa, pentru prost, e ca lumina lămpii pentru orb!". În *Două minciuni* proverbul de încheiere „Acolo unde şoarecii pot mînca un ceaun (se pare că, de fapt, e vorba de o oală) de tuci, rîndunica poate ridica un copil de şapte ani în văzduh" se dovedeşte a fi, în fond, rezultatul a două afirmaţii anterioare, una că o oală a cuiva lăsată în păstrare unui prieten a fost mîncată de şoareci şi a doua că fiul celui care a minţit în legătură cu oala a fost răpit de o rîndunică, încît, unde e posibilă una, e posibilă şi cealaltă, sau, mai exact, nefiind posibilă una, nu e nici cealaltă. Altele trag o concluzie în chip de maximă ca *Povestea prietenului rău*, care se încheie cu: „Asta-i soarta prietenilor răi", sau de învăţătură, îndemn: „Să nu semănaţi niciodată cu bufniţa, prieteni, şi să nu-i învinuiţi pe alţii de vinile voastre", vădind aceeaşi preocupare de etică. Un deosebit accent se pune pe învăţătură, pe stăpînirea ireproşabilă a unei meserii, pe ştiinţa de carte şi pe artă scrisului, în timpul deprinderii cărora sînt reprimate orice alte sentimente, fie ele dintre cele mai puternice, precum cel matern, patern sau filial (*Leacul fermecat*, *Dragoste de mamă*, în care mama îşi pune fiul să scrie pe-ntuneric pentru a-l verifica, *Fericirea lui Ananda*, *Damdiu cîntăreţul* etc., etc.) renumele unui băieţel din Coreea stînd în a şti să scrie şi citi, în a alcătui stihuri şi a dezlega cele mai încurcate ghicitori (*Robul oglinzilor*), biruindu-l chiar pe împărat.

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Unele povești sînt elementar didactice, ca acea intitulată *Cu ce seamănă elefantul*, în care cinci orbi, pipăind cîte o parte a lui, răspund pe rînd : „Cu o mătură (coada), cu un stîlp (picioarele), cu o frunză (urechile), cu o frînghie (trompa), cu un zid de cetate (corpul)", compunînd în final o imagine schematică a acestuia. Altele, ca indoneziana *Trei și unul*, amintesc latinul adagio „Dividae et impera", ilustrînd istețimea unui țăran. Surprinde în cîteva cazuri șablonul introductiv neobișnuit pentru urechea noastră. *Capra prefăcută-n vircolac* începe, bunăoară, astfel : „O poveste cu un brahman și patru oameni șireți". Iar indiana *Două minciuni* și mai de-a dreptul : „Uite cum a fost", întocmai cu chinezeasca *Huan Siao* care debutează printr-un „Ascultă ce-a fost". Alteori o asemenea formulare devine mediană, ca-n *Înșelătorul pedepsit*, unde după fixarea premiselor, sîntem invitați, nițel cam ardelenește : „Ascultați numai". Japonezii rezumă uneori subiectul în prima frază : „Asta-i o poveste cu un băiat mic, atît de mic încît ... (*Viteazul Issimbosi*). Apare, bineînțeles, întreaga recuzită a obiectelor fermecate (scoica, oala, ceașca, inelul cu mărgăritar negru, biciul pedepsitor, funia justițiară, clopotul care vestește apropierea dușmanilor Chinei, basmaua care conține elixirul frumuseții, pietre fermecate) metamorfozele miraculoase (un șoarece devine pisică, tigru și din nou șoarece, iar un balaur japonez e de un metamorfism spectaculos și aproape permanent, fiind, între altele, fată, glas turbat, cîini cumpliți, lup, uliu, cîrtiță, piatră, roi de muște veninoase etc.; un han mongol știe niște vorbe, și se preface în tot ce vrea, iar un voinic coreean taie șapte trestii pe care, vrăjindu-le, le face să-i semene aidoma, derutîndu-și astfel dușmanii), calul năzdrăvan (se înțelege, în primul rînd la mongoli, neam de călăreți vestiți), care fuge mai iute ca focul prin stepă etc. Invectiva gravă la indieni e „mistreț murdar", după cum la chinezi cea de „ou de broască țestoasă", „pui de broască" sau „cîine fără neam", iar spaima mare o produce apropierea unei turme de elefanți sălbateci, probabil prin teluricul lor fantastic. La mongoli „un elefant mort astupase cu trompa izvorul, așa că toată apa curgea pe un nou vad" producînd o secetă cumplită în tot hanatul respectiv (există acolo și un han al apelor, un fel de Okeanos).

Seceta, pentru a fi înlăturată e nevoie la mongoli să plouă cu găleata timp de 3 ceasuri, iar dacă ploaia nu vine, aceștia, neam de nomazi, își iau iurtele din pîslă groasă, le pun în spinarea măgarilor, încalecă și-și mînă turmele (uneori fabuloase), îndreptîndu-se spre alte zări, unde picior de han n-a mai călcat. Sînt trăgători la țintă concurînd cu Ochilă și la o întrecere un erou, după ce se depărtează de țintă cale de o lună de mers călare și-și încordează trei zile arcul (ceea ce amintește de bogatîrii ruși), nimerește cu săgeata prin urechea unui ac. La indieni, slugile „din zorii zilei și pînă se ivesc stelele pe cer ... trudesc pe cîmp, în grădina cu zarzavat, în livadă, pasc vitele, gătesc prînzul, fac curat în casă, tund oile, adună vreascuri, iar la ceasul mesei li se dă o lipie de tărîțe de orez și o ceașcă cu apă în care fiersese orezul pentru stăpîni". Indienii, ca și, într-o măsură, chinezii, au un cult deosebit pentru judecător, care e solicitat în cele mai diverse pricini și uneori obligat de evidența realității ca atare să acorde cîștig de cauză chiar împotriva sentimentelor sale.

Tot acolo oricine după un drum lung „coboară la rîu ca să se spele de păcate", ceea ce duce cu gîndul la ritualizarea actelor vieții, la mitologizarea lor și nimic mai mult. La noi, ca și la mongoli, răufăcătorii sînt legați de cozile cailor, în vechime erau aruncați în groapa cu lei, la indieni sînt aruncați sub copitele elefanților iar la indonezieni legați de cozile bivolilor care-i tîrăsc indiferenți. În basmele japoneze și mongole se vorbește de oameni cu un singur ochi, ca ciclopii, și cu trei ochi, simbolizînd anormalul biologic, conjugat cu cel psihologic și moral, pe care societatea îl elimină în chip firesc, chiar dacă uneori brutal. Și acolo se taie, în semn de pedeapsă, nasul și urechile, iar, ca un amănunt ce relevă condiții locale, la mongoli jocul de șah e urmărit stînd călare pe cai (la japonezi se folosește uneori pentru călărie bivolul și chiar taurul). Timpurile străvechi sînt invocate la noi prin apel la vremea cînd lupii erau paznici la oi și

224

puricele se potcovea cu 99 oca de fier etc., la indonezieni însă, se întîmplau unele lucruri cînd „tigrii nu mîncau carne, ci gîze sau purecii din blană". Tot aceştia au un frumos basm în care setea omului de a trăi mai mult decît obişnuit e arătată ca mai rea decît moartea în limite normale. (E drept,cazul e ilustrat prin individul care ar vrea să trăiască mai mult decît semenii, să fie chiar nemuritor în raport cu ei *Împăratul Suleiman cel înţelept*). Ceea ce la noi înseamnă peste nouă mări şi nouă ţări, la chinezi se măsoară prin „a înotat peste rîuri învolburate, s-a căţărat peste stînci prăpăstioase, a trecut pustiuri fără ape, a străbătut desişuri de pădure. În cele din urmă a ajuns la ţărmul oceanului. Şi măcar că era un straşnic înotător, peste ocean tot nu putea trece". Cu ajutorul unei broaşte ţestoase, mare şi neagră, îl trece eroul şi pe acesta. Un erou japonez Kendzo, zboară ca Dedal şi este înlănţuit pe o stîncă întocmai ca Prometeu. Căsătoriile se fac în Indonezia numai cînd stelele cerului se află prielnic aşezate, ceea ce aminteşte *Furtuna* lui Shakespeare, iar în China la naşterea unui voinic „prinde a străluci o stea albastră deasupra casei, iar tigrul cel rău crapă de necaz în pădurea din preajmă" (*Leacul fermecat*). Peţitorii în China şi Japonia sînt trimişi cu daruri care indică, în fond, starea socială a candidatului, iar în Coreea cadourile de nuntă constau în bani şi mătăsuri ş.a.m.d. Cum, în general, literatura aceasta stîrneşte o mulţime de asociaţii (aici stînd în bună măsură şi farmecul ei), nu-i lipsit de interes a asocia,prudent însă, cutare basm nipon (*Kurato cel fricos*) de *Soldatul fanfaron* al lui Plaut, ori de a semnala în cel dintîi dintre basmele mongole din culegere, gesturi ce amintesc de Strîmbălemne, de Anteu (Bator-Sedkiltu atinge pămîntul strămoşesc prinzînd puteri) ori o teamă de lipsă de apă şi un cult al pietrei ce sugerează aproape o plasmă comună cu *Tuliman* al lui Rădulescu-Codin şi citindu-l îţi vin în minte urări precum : *Tare ca piatra! Iute ca săgeata* etc. În alt basm mongol (printre cele mai spectaculoase ale cărţii) se vorbeşte de un rîu mort, prezent deopotrivă şi la greci (Styx) şi la nordici (Tuonela din *Kalevala*, spre pildă), iar la chinezi dăm peste poveşti în care unele gesturi sau un anume aer general pot duce cu gîndul la o asociere cu momente din balada *Meşterul Manole* (*Clopotul, Huan-Siao*), descinsă şi ea dintr-o tradiţie universală în legătură cu construcţiile. De altfel basmele, poveştile, legendele, tradiţiile străvechi ale tuturor popoarelor mai mult se apropie decît se diferenţiează între ele. Cum influenţa lor asupra literaturii culte e aşa de diversă şi universală, nu-i, la urma urmei, nici o surpriză formidabilă, nici o noutate în faptul că întîlnim reflexe ale lor în cele mai neaşteptate locuri. Încît, fără a aduce noutăţi fundamentale, textele acestea ajută la o mai bună cunoaştere şi apropiere a culturii populare asiatice, indiferent de vîrsta socială sau individuală a cititorului, ne aduc argumente în plus pentru circulaţia universală a unor motive literare, consemnînd în acelaşi timp o serie de elemente de viaţă concretă, specifică locurilor respective.

George Muntean

MAURICE BOUCHER: *Le roman allemand (1914—1933) et la crise de l'esprit* (Romanul german şi criza spiritului), Paris : Presse universitaires de France, 1961, 200 p.

Studiul a fost scris în 1940. Tipărirea lui a fost însă interzisă de autorităţile hitleriste de ocupaţie. Ulterior, în perioada imediat postbelică, cînd resentimentele erau încă foarte vii, publicarea unui studiu despre delicate probleme ale literaturii germane foarte recente nu a părut oportună. Ca urmare, lucrarea lui Maurice Boucher a văzut lumina tiparului abia în 1961, mai bine de douăzeci de ani după elaborare, în seria *Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Paris, Etudes et methodes*, tome VIII. Un interval de timp atît de mare între

redactarea și difuzarea largă a unei lucrări de exegeză literară pledează în principiu pentru interesul și actualitatea problemelor dezbătute. În cazul lucrării de față acest lucru se dovedește cu prisosință.

Autorul își fixează ca obiect de cercetare problema atît de controversată a crizei spirituale naționale oglindită în romanele germane ale epocii indicate. Cele două date, 1914 — 1933, alăturate titlului lucrării și indicînd perioada studiată se raportează, în concepția autorului, la realități diferite. În vreme ce 1933 este data limită de apariție a romanelor cercetate, coincizînd în timp cu instaurarea nazismului în Germania (deși, ciudat, autorul nu comentează în carte această semnificație fundamentală a anului 1933), 1914 este considerat sub raport simbolic ca începutul unei perioade preliminare (războiul), generatoare a crizei; propriu-zis autorul își începe analiza cu romane apărute postbelic (*Zauberberg* 1924, romanele lui J. Wassermann 1920—1930, romanele lui H. Hesse 1919—1930) dar care prin conținut de idei și prin concluzii sînt tributare experienței anilor de război.

Din mulțimea romanelor oglindind aspecte ale vieții sociale și morale ale Germaniei în împrejurările istorice care au marcat sfîrșitul primului război mondial și epoca imediat următoare, Maurice Boucher alege doar *cîteva exemple* menite să pună în valoare fenomenul crizei spirituale și să ilustreze atitudini etice deseori contradictorii, dar înscrise pe aceeași linie a demolării valorilor tradiționale și apoi a căutării unor puncte de reazem. Astfel, întregul material studiat este grupat în două mari secțiuni intitulate : *Ruina structurilor* și *În căutarea unor puncte fixe.*

Prima parte începe cu prezentarea creației lui Thomas Mann din perioada cuprinsă între apariția răsunătoarelor *Betrachtungen eines Unpolitischen* și publicarea romanului *Zauberberg.* Această fază a creației lui Thomas Mann, caracterizată, după cum se știe, de procesul șubrezirii certitudinilor morale ale scriitorului, de adoptare progresivă a unei atitudini sceptice, e socotită de autor drept prologul tragediei spirituale în care o generație întreagă de scriitori se va zbate căutînd zadarnic o ieșire. Sugerată în *Zauberberg, îndoiala* asupra valorii spiritului, asupra legitimității oricărei noțiuni universale și a validității oricărei legi, asociată cu o singură certitudine — aceea a răului absolut din viață și societate, dominînd despotic peste o lume obsedată de ideea culpabilității sale — începe să devină, arată M. Boucher, o atitudine și, respectiv, o viziune din ce în ce mai generală. Acest stadiu de confuzie este reflectat de pildă, de romanele lui Jacob Wassermann : *Cristian Wahnschaffe, Der Fall Maurizius* și *Etzel Andergast,* care în schema crizei spirituale stabilită de autor, ocupă pozițiile desemnate prin *Naufragiul valorilor* și *Dezagregarea personalității umane.*

Este luat apoi în considerare umanismul romanelor lui H. Hesse, definit de formula „fii tu însuți", realizată în armonia relativă atinsă prin luptă permanentă de personajele sale, ființe nobile, hipersensibile și neliniștite. Idealul scriitorului : formarea unei personalități umane armonioase (*Siddharta, Demian, Narziss und Goldmund*), subliniat de dramatismul imposibilității realizării sale în împrejurările sociale date (*Der Steppenwolf*), este — după părerea autorului — o reluare a tradiției umaniste germane în condițiile crizei materiale și morale a anilor 1920—1930.

Th. Mann, H. Hesse, J. Wassermann însoțesc descrierea critică a societății în care trăiesc de un examen de conștiință : ei încearcă, într-un fel sau altul, să regăsească umanitatea pierdută a omului; ei critică, condamnă, pornind direct sau indirect de la valorile tradiționale de care sînt legați; îndoielile și scepticismul lor sînt relative, distanța față de societatea în care trăiesc, considerabilă.

Atitudinea radicală, arată M. Boucher, o reprezintă un alt grup de scriitori, printre care Fr. Werfel, A. Döblin, L. Franck, E. von Solomon. Aceștia se cufundă într-un nihilism absolut. Neputința omului, inutilitatea eforturilor și labilitatea năzuințelor sale, confuzia

tuturor valorilor şi persistenţa singulară doar a barbariei, slăbiciunii şi indignităţii, sînt teme de fond ale unor romane şi nuvele ca : *Wang-lun* şi *Berliner Alexanderplatz* (Döblin), *Abituriententag*, *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* şi *Der Tod des Kleinbürgers* (Werfel), *Die Geächteten* (E. von Solomon), *Von 3 Millionen 3* (L. Franck). Cauza acestui nihilism este căutată de autor atît în marea criză economică de la sfîrşitul deceniului al treilea, tradusă în mizerie şi şomaj de masă, cît şi în imixtiunea necontrolată în literatură a preceptelor psihanalizei.

Rostogolirea frenetică într-un univers haotic — haos material, intelectual, moral — înregistrată de romanele citate a generat însă şi o reacţie de sens contrar, îndreptată către regruparea în jurul unor poziţii stabile : pe de o parte idealul purităţii sufleteşti şi al activităţii constructive (acelaşi Fr. Werfel — *Barbara oder die Frömmigkeit*), echilibrul spiritual şi încrederea calmă în viaţă, sentimentul datoriei (H. Carossa — *Der Arzt Gion*), pe de altă parte naţionalismul exaltat şi rebarbativ (H. Grimm). Această reluare sub altă formă a tradiţiei după rătăciri nihiliste, îl îndeamnă pe M. Boucher să tragă o concluzie surprinzătoare : în ciuda aparenţelor, zice el, suprastructura civilizaţiei noastre rămîne intactă, după o perioadă de incertitudini, rătăciri şi criză spirituală, oamenii — căutînd valori pozitive la care să adere — îşi regăsesc structura sufletească aşa cum a fost ea formată de trei mii de ani de reflecţie filozofică şi două mii de ani de gîndire creştină. Deşi materialul cercetat indica limpede concluzii în sensul relativităţii temporale a fenomenelor spirituale şi a nerepetabilităţii lor, autorul s-a lăsat atras, unilateral, de acele elemente de relativă permanenţă ale conştiinţei umane, care dau iluzia eternei învîrtiri în cerc şi a inanităţii progresului. Mergînd pe această linie el este preocupat în primul rînd de asemănări şi puncte de contact. Astfel, în prefaţa lucrării, vorbind despre literatura din Germania după 1945 el afirmă că în ciuda orientării politice sau confesionale diferite, chiar opuse, majoritatea scriitorilor germani se întîlnesc în acelaşi sentiment de respect pentru persoana umană, în aceeaşi negare a unor realităţi crude ; ceea ce este în principiu adevărat dar nu şi suficient pentru a reflecta cît de cît mulţimitor realitatea complexă a literaturii germane contemporane. Renaşterea spirituală a Germaniei îi apare autorului — care refuză să deosebească două Germanii opuse ca orientare politică şi culturală sugerînd, dincolo de aceste deosebiri, existenţa unei unităţi spirituale în sensul tradiţiei umaniste europene — cu atît mai manifestă cu cît haosul intelectual şi moral cuprins în romanele cercetate păruse mai adînc.

În legătură cu literatura perioadei 1933—1945 nu se fac comentarii. Deoarece însă lucrarea tratează despre criza spriuală între datele menţioante iar în prefaţă se vorbeşte de depăşirea acestei crize în literatura *posterioară* anului 1945, se creează implicit impresia că autorul consideră totuşi perioada dintre 1933—1945 ca o continuare a crizei.

Pe baza acestor date — insuficiente — şi sprijinindu-se pe citate din Novalis şi Fichte, M. Boucher încearcă să formuleze o lege generală a dezvoltării spirituale a omenirii : renaşterea spirituală începe în împrejurările celei mai tragice decadenţe şi invers. Formula e simplificatoare şi neconcludentă : nici cauzele adînci ale decadenţei nici cauzele esenţiale ale regenerării sociale nu sînt analizate.

Lipsit de cunoaşterea dialecticii fenomenelor sociale, M. Boucher nu poate înţelege esenţa contradicţiilor izbitoare ale aşa-numitului „miracol economic" vest-german deşi, de perfectă bună credinţă, le înregistrează şi se străduie să le pătrundă sensul. Astfel, relatează de pildă autorul, mulţi dintre cei plecaţi din Republica Democrată Germană în Republica Federală Germană după un timp oarecare se întorc. Întrebaţi asupra motivului reîntoarcerii, ei răspund aproape întotdeauna că au hotărît să revină deoarece nu au găsit în locurile economiceşte prospere în care se stabiliseră temporar, decît preocupări sordide, — „banii nu pot constitui un ideal în viaţă", declară ei, într-un fel sau altul. Confortul chiar foarte relativ, o viaţă în care necesităţile normale ale omului să fie satisfăcute cît de puţin, să

constituie oare elemente generatoare de anarhie spirituală? — se întreabă autorul. Gravitatea problemei este intuită dar autorul nu e în măsură să propună o rezolvare. El nu poate înțelege că atare anomalii sînt legate numai de o anumită întocmire a societății, deoarece ignoră în genere rădăcinile economice și aspectele de clasă ale fenomenelor de suprastructură.

De asemenea, consecvent obiectivist, el nu încearcă să ia atitudine față de pozițiile reacționare ale unora din scriitorii prezentați (H. Grimm, H. Carossa) și se mărginește cel mai adesea să prezinte conținutul romanelor subordonînd-l ideii de criză spirituală, pentru a-l utiliza apoi ca argument al concluziei generale referitoare la existența unor permanențe în cadrul valorilor umanității.

În ansamblul, materialul prezentat este supus nu atît unei cercetări estetice, cît mai degrabă unor judecăți de valoare etice. În ultima analiză problema care îl interesează pe autor este gradul de îndepărtare al scriitorilor față de normele etice tradiționale (luate într-o accepțiune foarte largă) și deci posibilitatea ierarhizării lor în schema crizei spiritului. Ceea ce înseamnă că studiul conține și aprecieri asupra realizării ca opere de artă a romanelor discutate. Ele sînt numeroase, vădesc un spirit pătrunzător, o sensibilitate fină și cultivată.

În general, întreaga expunere impresionează prin claritate, prin analiza concretă și concisă, la obiect, prin tonul simplu și spiritul imparțial care, din păcate, evoluează uneori în obiectivism pur.

V. Nișcov

„Europe", ianuarie-februarie 1964, nr. 417—418

SHAKESPEARE

Fidelă tradiției sale de a închina cîte un număr festiv figurilor marcante ale culturii universale cu prilejul diverselor aniversări, revista franceză „Europe" dedică la începutul anului 1964 numărul dublu, ianuarie-februarie lui William Shakespeare, la 400 de ani de la nașterea lui. Este un nou prilej de a grupa la un loc articolele unor personalități distinse din lumea universitară a Franței de azi, scriitori, critici, autori dramatici, istorici, cît și ale unor scriitori și critici străini care transmit pe această cale, ecoul operei shakespeareene în Statele Unite, Spania, Polonia.

Studiile din actualul volum se deosebesc de altele, aproximativ recente, dedicate lui Shakespeare și în care se încearcă printr-o diversitate de mijloace să se descifreze așa-zisa „enigmă" născută din incertitudinea celor mai multe dintre datele ce alcătuiesc biografia dramaturgului englez și din faptul că nu s-au păstrat manuscrisele operelor sale. În volumele *Pentru descoperirea lui Shakespeare* ale lui Abel Lefranc (1950), *Shakespeare de el însuși* de Jean Paris (1954) din colecția „Écrivains de toujours" sau în masivul volum *Shakespeare*, editat la Paris (Hachette, 1962) discuția este purtată în jurul identificării personalității marelui dramaturg. Se încearcă astfel să se aducă lumină în controversa provocată de Robert Greene în 1592, cînd punea la îndoială existența autorului — actor născut la Stratford în 13 aprilie 1564. Dacă în Anglia se găsesc mulți care înclină să-l înlocuiască pe Shakespeare cu Bacon, Marlowe, Lord Derby, în Franța doar cîteva voci timide au opinat pentru Bacon, iar Lordul Derby are un singur adept mai de seamă, convins, dar nu convingător, în persoana lui Abel Lefranc.

Poziția revistei „Europe" este net diferită. Pierre Abraham, în articolul intitulat *Teatru* fixează de la început drumul care trebuie urmat și anume ca numai opera shakespeareană să fie

supusă analizei critice în lumina preocupărilor actuale. Biografia, deşi nu poate fi omisă cu desăvîrşire, nu poate constitui ea singură miezul discuţiei. Asemenea lui Homer, marii creatori nu au biografie şi ceea ce contează cu adevărat este opera, ea reprezentînd realitatea evidentă care-l apropie pe artist de marele public.

Conformîndu-se acestei linii diriguitoare, „Europe" selectează acele articole în care accentul cade pe analiza teatrului shakespeareean. Mai mult, chiar fotografiile care însoţesc textele reprezintă doar pe marii interpreţi sau puneri în scenă concepute de regizori din diferite timpuri cu predilecţie din Anglia şi Franţa, fiind înlăturate cu totul imaginile din epocă, mult reprodusa casă natală, care nu se deosebeşte cu nimic de celelalte clădiri de ţară din secolul al XVI-lea, sau portretul dramaturgului, care poate fi găsit în orice dicţionar.

După conţinut, articolele din „Europe" pot fi împărţite în trei grupe mari. Unele sînt interesante pentru că aduc precizări de istorie literară şi puncte noi de vedere în interpretare. Este firesc că în această primă grupă îşi găseşte locul studiul informat al lui Henri Fluchère, *Shakespeare şi noi*, singurul în care se aminteşte de controversa asupra identităţii lui Shakespeare. Acest fapt nu ocupă locul principal în economia studiului, ci este menţionat în mod firesc atunci cînd autorul cuprinde într-o privire de ansamblu felul cum a fost înţeles marele Will în decursul timpului. Expunînd opiniile criticii universitare engleze, reacţiile francezilor, începînd cu Voltaire, efortul depus în stabilirea textelor în care erudiţii francezi au contribuţia lor, dînd un istoric al diverselor interpretări începînd din vremea Restauraţiei din Anglia din 1660 pînă azi, Henri Fluchère este de părere că fiecare epocă a imprimat operei shakespeareene ceva din specificul ei. Căci, fără îndoială, scrie el a existat un Shakespeare clasic formulat de secolul al XVIII-lea, altul romantic, născut din poezia mormintelor, din romanul negru, din cultul eroilor de genul lui Hamlet, un Shakespeare victorian, atent la morală, înaintea unui Shakespeare regalist, democrat, catolic, psiholog, froidian, pozitivist, existenţialist. Nu există o temă de filozofie ori de ideologie contemporană care să nu fi fost găsită şi amplificată în opera sa. S-a văzut în el chiar un prefascist, prin interpretarea tendenţioasă şi eronată a piesei *Coriolan*. Henri Fluchère, devotat marei arte a lui Shakespeare consideră, pe bună dreptate, că numai cercetările bazate pe cunoaşterea situaţiei politice, economice, sociale, permit ca scriitorul să fie integrat realităţii istorice a timpului său, numai în asemenea condiţii putînd fi pe deplin înţeles.

Pierre-Aimé Touchard reia în *Shakespeare în Franţa* expunerea istorico-literară pe care o face şi Henri Fluchère, dar restrînge sfera de cercetare la ţara sa ceea ce îi permite să apeleze la informaţii de amănunt. Ca punct de plecare al discuţiei despre felul cum a fost înţeles Shakespeare în Franţa este luată judecata lui Voltaire asupra dramaturgului englez din *Comentariile asupra teatrului lui Corneille*. Acest text din 1765 este de un mare interes pentru a explica pe Ducis care în 1769 a transformat în tragedie clasică drama elisabetană, pe La Harpe care se scandaliza fiindcă englezii îl considerau pe Shakespeare ca cel dintîi dintre autorii dramatici, pe Vigny care, traducînd în 1828 *Negustătorul din Veneţia* şi în 1829 *Othello*, a modificat mult textul în sensul că l-a edulcorat, l-a domolit, ca şi Dumas-tatăl în 1847, pentru ca adaptările lor să nu aibă soarta reprezentaţiei cu *Othello* a unei trupe engleze, fluierată de francezi în 1822 la Porte St. Martin. La sfîrşitul secolului al XIX-lea traducerile se înmulţesc şi se apropie tot mai mult de original, după ce romanul naturalist a obişnuit publicul cu limbajul vorbit. După Maeterlinck, care traduce şi pune în scenă *Mackbeth* printre ruinele unei mănăstiri normande, Jacques Copeau, mare admirator al lui Shakespeare, revoluţionează teatrul cu spectacolul *Noaptea regilor*. Acum i se descoperă dramaturgului englez graţia lui Marivaux, prospeţimea lui Musset, vigoarea lui Molière, sublimul lui Racine, truculenţa lui Rabelais, lirismul lui Hugo, profunzimea lui Pascal. Pentru a şi-l apropia, francezii aveau nevoie de elemente de comparaţie luate tot din lumea lor. O dată cu Jacques

Copeau, Shakespeare n-a mai fost jucat în manieră clasică „à la française". Acțiunea începută de el a fost continuată de Dullin, iar Jean Laurent, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Sarah Bernhardt care dau noi interpretări, punînd tot mai mult în valoare arta shakespeareană.

În articolul *Luminile lui Shakespeare*, Jean-Jacques Bernard face interesante asociații literare ca și Michel Grivelet care în *Francezii, luna și Shakespeare* are ca punct de plecare cîteva reflecții ale lui Heine.

Cyrille Arnavon în *Shakespeare și Statele Unite* urmărește ecoul operei scriitorului englez peste ocean, la epoci diferite. Articolul, bine informat, cuprinde și prețioase aprecieri de valoare și asociații cu literatura americană. Jan Kott, autorul cărții *Shakespeare, contemporanul nostru* primită cu multă căldură de Pierre Abraham într-o notă de lectură din același număr al revistei „Europe", își dedică articolul *Titania și capul de măgar* analizei piesei *Visul unei nopți de vară*. Foarte interesant este articolul *Arta tipului* scris de spaniolul Jesus Izcaray. El folosește acest prilej ca să judece în lumina unei mari literaturi, actuala literatură spaniolă. Jesus Izcaray nu se sfiește să arate exagerările unor romancieri spanioli care, atunci cînd e vorba să împlinească tipuri de revoluționari, ajung la generalizări și schematizări din necunoașterea artei tipizării. El consideră pe Othello, pe Iago, pe Shylock modele de realizare artistică pentru toate timpurile.

O altă categorie de articole au în vedere istoria Angliei din vremea lui Shakespeare. Émile Tersen expune date exacte din istoria și civilizația Angliei, deosebirea dintre Renașterea engleză și Renașterea de pe continent, într-un cuvînt, împrejurările domniei Elisabetei Tudor și primii ani de la urcarea pe tron a lui Iacob I, oferind astfel posibilitatea de a medita asupra epocii în care a trăit dramaturgul englez. Jacques Madaule se oprește în *Shakespeare și istoria Angliei* doar asupra pieselor istorice în care sînt cuprinse faptele din aproape trei secole nu numai din Anglia ci și din Franța. Măreția lui, scrie Madaule, este aceea de a fi fost „memoria vie a țării sale". În *Politicul și socialul*, Jean-Jacques Mayoux urmărește cum se reflectă istoria în întreaga operă a lui Shakespeare. Totul este exprimat cu ponderea omului de știință, judecă faptele obiectiv chiar atunci cînd este vorba de atitudinea lui Shakespeare față de Ioana d'Arc și față de Franța în general, cînd este știut că opera lui prezintă Războiul de 100 de ani văzut numai prin prisma englezilor, cu totul defavorabil părții adverse.

În sfîrșit, un mare număr de articole este consacrat artei interpretative și acțiunii de răspîndire a teatrului lui Shakespeare. Considerîndu-l „artisan de théâtre", Félix Carrère propune ca în studierea pieselor sale să se țină cont că Shakespeare nu a făcut diferență între talentul său de scriitor și meseria sa ca om de teatru. Sfaturile date de Hamlet actorilor la începutul actului III sînt o dovadă că scriitorul a meditat mult asupra metodelor prin care să obțină eficacitate în jocul actorilor prin îmbinarea gestului cu mișcarea și expresia. De altfel, toate piesele sale au fost concepute în așa fel încît să corespundă necesităților scenice ale epocii elisabetane și să comunice o viziune a vieții strîns legată de însăși experiența actorului-scriitor.

M. T. Jones-Davies sub titlul *Corul, prologul, inducția, teatrul în teatru, masca în teatrul lui Shakespeare* susține, sprijinindu-se pe nenumărate exemple, că de la debut pînă la sfîrșitul carierii, dramaturgul a utilizat cele mai variate procedee ale teatrului moștenite de la înaintași sau descoperite la contemporani pentru a recreea viața și a scoate efecte variate. Ca poet, el este animat de problemele care pasionau Anglia în timpul Renașterii. Două articole semnate de Nelly Stéphane și Raymonde Temkine sînt dedicate interpretării rolului Regelui Lear, iar regizorul Morvan Lebesque împărtășește din experiența dobîndită prin punerea în scenă a piesei *Hamlet*. Michel Saint-Denis în *Shakespeare și Anglia de azi* evocă sărbătorirele anuale din orașul natal, amintind valoroase puneri în scenă, actori celebri și interpretări de neuitat. Michel Zéraffa în *Shakespeare și „Noul teatru"* face istoricul evoluției teatrului sha-

kespearean pe scenele franceze şi îşi exprimă părerea de rău că mai lipseşte încă şi astăzi un „institut Shakespeare" în care dramaturgul să fie studiat şi cunoscut înainte de a fi jucat. Barbara Bray în articolul *Shakespeare acasă* arată în ce măsură radioul, televiziunea şi cinematograful contribuie la popularizarea acestei opere. Articolului i se aduc completări în *Shakespeare la cinema* de Guy Gauthier şi în *Cîteva răspunsuri la un chestionar* pus de revista „Europe" cu scopul de a vedea în ce măsură opera lui Shakespeare a fost citită sau auzită, ce reprezintă ea astăzi, care a fost aportul radioului, televiziunii şi cinematografului în răspîndirea ei.

În sfîrşit, cele două sute de pagini închinate de „Europe" comemorării naşterii lui Shakespeare se încheie cu un tabel cuprinzînd reprezentaţiile teatrale în Franţa începînd din anul 1900 pînă în 1963, cît şi o *Cronologie*, înscriind faptele cuprinse între 1533, data naşterii Elisabetei Tudor şi 1626, cînd moare Bacon.

Numerele comemorative dedicate unui scriitor sau unei literaturi, întocmite cu competenţă ştiinţifică şi gust artistic în prezentarea grafică, sporesc prestigiul revistei franceze pe plan mondial.

Cornelia Ştefănescu

I. U. JARNÍK şi A. BÎRSEANU: *Doine şi strigături din Ardeal*, Editura pentru literatură, 1963

Cînd prefaţatorul noii ediţii de *Doine şi strigături din Ardeal*, afirma că „teme poetice de largă circulaţie în folclorul romînesc şi-au găsit în textele date la iveală prin colecţia Jarník-Bîrseanu maxima lor şlefuire artistică" (VII) — avea perfectă dreptate. Deosebirea esenţială a colecţiei faţă de toate celelalte stă tocmai în înaltul ei nivel artistic de ansamblu. În timp ce folcloriştii anteriori — cu excepţiile cunoscute —, şi mai ales cei care urmează acestei date, se grăbeau să publice orice „product poporan", gîndind că în felul acesta vor înfăţişa mai fidel realităţile satului romînesc, Jarník şi Bîrseanu supun dintru început selectării imensul material primit din partea lui I. M. Moldovanu şi scot la lumină numai acele creaţii care erau „afară din cale de preţioase".

Şi totuşi, impunerea colecţiei printre cele mai reprezentative, devenite clasice, nu se explică îndeajuns numai prin valoarea intrinsecă a textelor. Ceea ce a contribuit mai mult ni se pare a fi însăşi evoluţia folclorului — schimbările survenite în ierarhia genurilor şi speciilor —, creşterea în importanţă a liricului.

Era explicabil, prin urmare, ca o colecţie a liricii populare — cum este aceasta — să ajungă în centrul atenţiei generale, din moment ce conţinutul ei constituie latura cea mai vie a vieţii folclorice. Aşadar, reeditarea de faţă — dincolo de orice considerente de revalorificare a moştenirii culturale — este pe deplin justificată.

Dar însuşi istoricul apariţiei sale este romanesc — şi Ovidiu Papadima, folosindu-se de mărturisirile celor doi coautori, îl narează pe larg — găsind cu această ocazie prilejul să ajungă la unele concluzii revelatorii pentru soarta colecţiei. Astfel, urmărind una dintre ideile esenţiale ale lucrării *Anton Pann — „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştiului*, autorul prefeţei conchide că „fina şlefuire" a textelor nu s-ar datora intervenţiei lui Jarník şi Bîrseanu — ca la Alecsandri sau Ath. M. Marienescu etc. — ci unei lungi circulaţii anterioare, cvasi-folclorice, prin intermediul documentelor scrise. „Prin această circulaţie şi recreare în lumea cărturarilor ardeleni plecaţi de la ţară, dar păstrînd necontenit legătura cu creaţia ei orală, credem că s-ar putea ex-

plica — .... — şi deosebita frumuseţe, fina şlefuire a atîtora dintre mărgăritarele acestei adevărate antologii de lirică populară" (XXVIII). Ba mai mult, prefaţatorul încearcă chiar să identifice — şi credem că o face cu folos — prezenţa unor asemenea creaţii, ce nu aparţin folclorului tradiţional, ci vin dintr-un mediu orăşenesc de mici cărturari, deşi Jarník şi Bîrseanu pretind că le-au eliminat pe toate. Iată un astfel de exemplu (desigur ele se pot înmulţi considerabil) :

„Bate vîntul pe sub fagi
Eu mă duc mîndro la Blaj
Şi-ţi iau şi doruţul tău
Dar nu ţi-l voi ţine rău.
Că-l voi pune între cărţi
Ca să-l văd cîndu-mi învăţ.
Bate vîntul tot de-odată
Mai sărută-mă odată,
Drăguţa mea supărată !
Să mestecăm lacrimile
Ce le varsă inimile"

Foarte uşor de recunoscut, dar nu definitoriu pentru ceea ce a însemnat, de fapt, contribuţia acestor anonimi „studenţi" la destinele folclorului şi poeziei culte. Gama creaţiei lor este mult mai bogată decît ne-am închipui-o, şi merge uneori pînă la perfecta identificare cu stilul popular tradiţional, încît recunoaşterea este îngreuiată, dacă nu imposibilă.

O viitoare ediţie critică — posibilă după descoperirea textelor lui I. M. Moldovanu — va stabili mai exact în ce măsură afirmaţia lui Bîrseanu, prin care se arată că n-au intervenit în texte, este adevărată sau nu („Schimbări nu făcurăm"... VIII). Avem totuşi impresia — dincolo de concluziile lui Ovidiu Papadima — că cei doi au fragmentat unele cîntece şi au extras doar acele părţi care li s-au părut mai reuşite. De aici şi starea de suspensie a multor bucăţi, necunoscută folclorului — fie el şi de origine orăşenească. După stabilirea unor apropieri între colecţia Jarník-Bîrseanu şi culegerea lui Nicolae Pauleti, provenind din aceeaşi zonă — Cîmpia Transilvaniei : „inima liricii ardelene" — Ovidiu Papadima se opreşte pe larg asupra mediului social reprezentat de colecţie, cît şi asupra identificării ariei de cuprindere a acesteia pe baza numelor de localităţi şi rîuri cuprinse în texte, lucru foarte inteligent şi subtil, de altfel.

Şi deşi autorul face cîteva observaţii judicioase privind încadrarea greşită a unor doine la alt capitol decît cel corespunzător („Multe dintre produsele sale tipice ale dorului şi înstrăinării — *n.n.*), sînt încadrate de ei în mod greşit în capitolul intitulat *Jalea orfanului*, urmînd după gruparea *Jalea celui depărtat de ai săi*, unde ar fi trebuit să-şi aibă locul : „De-oi călca din peatră-n peatră,/ Din străin n-oi face tată"... *Doine*, CDXXXIV etc.), iar în altă parte se opreşte asupra organizării interioare a colecţiei („Dar în gruparea interioară a liricii de dragoste Jarník şi Bîrseanu sînt primii la noi care trec dincolo de rama speciilor şi inovează fericit, încercînd să realizeze — prin capitole diferite — un fel de monografie a idilei, cu etapele şi peripeţiile ei", XI), ni se pare, totuşi, că trece prea repede peste această latură a contribuţiei celor doi. Jarník şi Bîrseanu, după cum ne-o mărturiseşte cel de-al doilea în prefaţa primei ediţii de la 1885, s-au aflat în încurcătură cînd a fost vorba să organizeze materialul fişat — neexistînd nici o categorisire anterioară. Atunci au procedat la sistematizarea lui pe baza criteriilor de conţinut, iar rezultatul a fost ceea ce Ovidiu Papadima numeşte : „un fel de monografie a iubirii, cu etapele şi peripeţiile ei" (XI). Desigur, gruparea n-avea nici o pretenţie ştiinţifică, dar ridică unele probleme a căror lămurire ni se pare necesară. Mai întîi, se încearcă definirea doinei : „Doina este poezia în care romînul îşi dă la iveală simţămintele, tainele inimii sale.

Aceste simțăminte pot fi de tristeță sau de bucurie, de dragoste, de dor, de entuziasm etc..., cu toate acestea însă duioșia predomineşte în acest cîntec caracteristic al săteanului nostru. În ceea ce priveşte originea cuvîntului doina, părerile sînt deosebite. Dl. B. P. Haşdeu susține într-un studiu publicat în „Columna lui Traian" şi reprodus în „Transilvania" din 15 martie 1883, că *doina* ar fi de origine dacică". Cu toate că Bîrseanu surprinde undeva specificul doinei: „însă duioşia predomineşte în acest cîntec", el suprapune, totuşi, termenul peste întreaga lirică cîntată. Or, realitatea e alta. Noi înțelegem prin doină doar o *anume specie* a liricii, *legată de un anume stil de interpretare* — stil surprins încă din 1855 de „un muzic de mare talent, Dl. Henri Erlich care a locuit cîțiva ani în Romînia şi a publicat un album de arii romîneşti: „Negreşit, ariile romîneşti vor părea curioase popoarelor ocidentului pentru melodia lor cu totul originală şi, citeodată, putem zice sălbatică, şi pentru companiamentul lor ce cuprinde uneori acordurile cele mai capricioase, cele mai bizare, şi alte ori foarte simple şi monotone. *Ele au însă o expresie de melanholie dulce şi dureroasă chiar. Sînt mai cu seamă unele pasaje misterioase care le fac să se prezinte dorinți înfocate şi ascunse în fundul inimei, şi care se manifestă printr-un soi de plînset melodic. Acestea sînt ariile doinelor*" (sublinierea noastră), apud V. Alecsandri, *Poesii populare ale romînilor*, 1867, nota de la p. 223.

Prin urmare, ceea ce caracterizează în primul rînd doina, este melodia acesteia — dar coordonatele ei specifice pot fi extrase şi pe baza textului literar. Fie că este vorba de cîntecele de dragoste, de dor şi jale, de înstrăinare, sau de haiducie, cîntece ce presupun o adîncă vibrare lirică, ceea ce se impune de la început în privința conținutului, este sobrietatea împinsă pînă la mister — cum bine zice „muzicul" amintit — ca o dovadă a seriozității sentimentului (de cele mai multe ori rezultînd din durere). De aceea, orice dovadă a facilității este un argument că textul nu face parte din sferele doinei, ca în exemplul următor:

„Dragostele tinerele
Nu se fac din floricele
Ci din buze subțirele
Din degete cu inele
Şi din grumaz cu mărgele" (*Doine...*, CDXXIV)

De asemenea, doina este lipsită de caracterul expozitiv, făcut la persoana a treia. Dovadă a intensei participări — „eroul liric" se află în chiar centrul narațiunii, comunicîndu-şi direct gîndurile şi sentimentele — lamentîndu-se de obicei. Concepînd doina în felul acesta, la o atentă privire a textelor descoperim existența a numeroase bucăți ce nu pot fi încadrate în categoria scrisă cu litere mari pe frontispiciul colecției. Avînd la îndemînă doar textul literar, nu şi transcrierea melodică, cei doi coautori greşesc adesea — nu numai în interiorul sferelor doinei. Dovada cea mai elocventă a acestei nesiguranțe o constituie încadrarea ca „doine" a unor piese ce ar putea fi luate mult mai repede drept strigături ca atît de frapante:

„Haideți, feciori, la cătane
Să mîncăm pită cu carne;
Haideți, feciori, la bărbunc
Să mîncăm carne de junc" (*Doine...*, DCXXVII)

Prezența în chiar context a numelui „bărbunc" — dansul acela sălbatec ardelenesc, de care vorbeşte pe larg şi Ion Slavici în *Mara* — ne convinge o dată mai mult că avem de-a face cu o strigătură creată tocmai pentru asemenea ocazie şi nicidecum cu un cîntec în înțelesul obişnuit al cuvîntului. De asemenea, multe din bucățile cuprinse în capitolul *D-ale cătăniei*,

specie foarte recentă pe plan istoric — nu sînt, de fapt, nici doine, nici strigături, ci simple „ocazionale", scrise pe caiete sau în răvașele către cei dragi, spre a spori afectivitatea lucrurilor transmise :

„— Sabie scăldată-n lapte
Badea meu e dus departe.
— Sabie scăldată-n sînge,
Taci , mîndruță nu mai plînge !" (*Doine...*, DCXIX)

Cît despre originea cuvîntului, discuțiile au fost mult prea largi spre a mai reveni și noi. Cert este că doina, în accepțiunea de specie a liricii populare, este o creație pur românească, cuprinzînd chintesența caracterului național.

O altă problemă ridicată de A. Bîrseanu este încercarea de a stabili specificul zonelor folclorice pe baza prezenței sau absenței unor anume titluri de doină. Astfel : „*Cîntecele haiducești*, care formează o parte așa de însemnată a poeziilor poporale din Moldova și Muntenia ... în Transilvania,... sînt cu mult mai puțin reprezentate" : (XIII—1885). Pe de altă parte : «O specie de poesii proprie numai ardelenilor, bănățenilor și bucovinenilor sînt „cîntecele de cătănie" » (XIV). Dacă la vremea respectivă lucrurile erau, în linii mari, juste, evoluția folclorului infirmă astăzi delimitarea propusă. În timp ce cîntecele haiducești s-au împuținat simțitor în Moldova și Muntenia — ajungîndu-se, mai ales în Moldova, la o dispariție aproape totală a lor —, cîntecele de cătănie — după trecerea atîtor războaie peste hotarele țării —, și transformarea serviciului militar într-o obligativitate — s-au încetățenit peste tot, la fel de puternic. Pe linia scoaterii în evidență a specificului regional merge și încadrarea „cîntecelor bătrînești" la finele volumului în așa-numitul capitol : *Varia*. Fiind prea puțin reprezentative Transilvaniei, Jarník și Bîrseanu le-au trecut la locul cuvenit.

Întorcîndu-ne la ediția de față îngrijită de C. Ciuchindel, cîteva lucruri se impun de la început. Mai întîi, ea pare a fi concepută drept o ediție populară, și nu științifică, — urmînd aproape întru-totul aranjamentul celeia de la 1895, dar lipsindu-i atît de necesara numerotare a textelor — lucru ce îngreuiază munca cercetătorului. Apoi, urmărirea paralelă a edițiilor scoate în evidență prezența unor modificări inadmisibile — mai ales că nu-s mărturisite ! — cum divizarea unui text în două :

I „Bădița cu șapcă neagră
Iese-n cale și mă-ntreabă :
Fostu-i-am vreodată dragă ?...
Eu răspund dintr-un cuvînt,
Făr'să pun ochii-n pămînt :
Că i-am fost trei ani la rînd

*

II —El răspunde — tu, leliță
Să-mi mai fi un an drăguță !
Eu i-am spus că m-oi gîndi,
Ș-apoi mă voi hotărî" (*Doine...*, XCVII, p. 30),

sau, dimpotrivă, cumularea a două bucăți într-una : (XCIX + C) ; (CC + CCI) ; (CCXVI + CCXVII)... Iată o asemenea împreunare a două strigături : (LXXXV + LXXXVI)

I „— Mîndră, *merișor domnesc* —
Te-aș iubi și nu-ndrăsnesc.
— Îndrăznește, îndrăznește
Dacă inima-ți poftește !"

II „— Trecu mîndra pîngă mine
Ș-acuma nu mai văz bine ;
Nu știu, fi-va vrăjitoare,
De m-a orbit așa tare !
Vrăjitoare cum vei fi,
Mîndră eu te voi iubi,
Chiar de tot de m-oi orbi !" (p. 225)

Dacă uneori modificările au vreo rațiune — ca înlăturarea strigăturii CCCLX, cu nuanță șovină, și a notei respective, de cele mai multe ori ele nu-și află vre-o justificare, fiind făcute fără nici un rost, cum în cazul schimbării versului „*Foaie verde* trei pătace" (CLXIV) cu „*Frunză verde* trei pătace" (p. 48) etc. — sau a eliminării a numeroase note nevinovate sub toate aspectele. Indiferent de destinația unei anume ediții, rigurozitatea științifică trebuie să-l conducă în permanență pe editor.

Dincolo de aceste lipsuri, care nu anulează munca depusă, reeditarea acoperă un gol simțit de multă vreme în folcloristica noastră, și inițiativa Editurii pentru literatură este salutară. Desigur, o ediție critică ar fi fost mult mai utilă, dar pînă la realizarea ei, simpla reeditare a textelor suplinește nevoile actuale. În felul acesta, mărgăritarele creației populare se întorc încă o dată la cei care le-au izvodit.

Ionel Oprișan

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate, la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, dar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, Raionul 23 August, București.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R. P. R.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756, p. + 63 reproduceri, 56 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată**, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

A. FOCHI, **Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte.** Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

AUGUSTIN Z. N. POP, **Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu**, 1962, 623 p. + 6 pl., 26,70 lei.

NICOLAE LIU, **Catalogul corespondenței lui Ion Ghica**, 1962, 432 p. + 1 pl. 13,90 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauletî în Rosia în anul 1838**, ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Muslea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

I P. I. — c. 3126

43.461

Lei 15.—

Bibl.
I 2723

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 13
Nr. 2
1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
REV. IST. TEORIE LIT., t. 13, nr. 2, p. 213–518
BUCUREŞTI, 1964

1950

37

- IUI 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ACADEMICIAN G. CĂLINESCU
Redactor responsabil adjunct: Prof. M. NOVICOV
Membri: ACAD. M. BENIUC
ACAD. AL. PHILIPPIDE
Prof. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R. (Iași)
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN
D. MICU
Secretar de redacție: T. VÎRGOLICI

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al Revistei de istorie și teorie literară.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
BD. REPUBLICII, NR. 73
BUCUREȘTI

I 2723.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 13 1964 Nr. 2

SUMAR

75 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu

Studii şi articole

Pag.

G. CĂLINESCU, Eminescu, poet naţional 217
I. C. CHIŢIMIA, Un element folcloric în creaţia lui Eminescu : codrul 237
RODICA FLOREA, Eminescu şi opiniile critice ale vremii sale 251
MARCEL DUŢĂ, Realitate şi idealitate în *Luceafărul* 277
VALERIU CIOBANU, M. Eminescu şi scriitorii ruşi 291
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Eminescu în conştiinţa generaţiilor tinere 305
VLADIMIR STREINU, Eminescu văzut de G. Călinescu 317
EUGENIA OPRESCU, Veronica Micle, poeta eminesciană 329
IONEL OPRIŞAN, Formele fixe în poezia lui Mihail Eminescu 343

Comunicări

ELENA PIRU, Eminescu şi muzicienii inspiraţi din opera sa 363
GH. VRABIE, Eminescu despre poezia populară 367
SORIN ALEXANDRESCU, Probleme de autenticitate în corespondenţa Eminescu publicată de Octav Minar 375
MIHAI NOVICOV, Eminescu în ruseşte 385
MARIN BUCUR — Receptări improvizate ale operei eminesciene 411

Documente

G. MUNTEAN, Eminescu — documente noi 435
OV. PAPADIMA, Din corespondenta lui Gheorghe Eminovici — Scrisori în limba germană — 455

Recenzii

EMINESCU, Proza literară (*Valeriu Ciobanu*); MIHAIL EMINESCU, Poezii (*G. Muntean*); GH. BULGĂR, Eminescu despre problemele limbii romîne literare (*G. Muntean*); Exegeza eminesciană contemporană (*Cornelia Ştefănescu, Ionel Oprişan, Rodica Florea*); Un comentator francez al lui Eminescu : *Alain Guillermou, La genése intérieure des poésies d'Eminescu* (*Cornelia Ştefănescu*) 487

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, nr. 2, p. 213–518, BUCUREŞTI, 1964

2111.

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 13 1964 N° 2

SOMMAIRE

75 ans de la mort de Mihail Eminescu

Etudes et articles

Page

G. CĂLINESCU, Eminescu, poète national 217
I. C. CHIȚIMIA, Un élément folklorique dans la création de M. Eminescu : la forêt 237
RODICA FLOREA, Mihail Eminescu et les opinions critiques de son temps . . . 251
MARCEL DUȚĂ, Réalité et idéalité dans le poème « Luceafărul » 277
VALERIU CIOBANU, Eminescu et les écrivains russes 291
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Eminescu dans la conscience des jeunes générations 305
VLADIMIR STREINU, Eminescu vu par George Călinescu 317
EUGENIA OPRESCU, Veronica Micle — poétesse éminescienne 329
IONEL OPRIȘAN, Les formes fixes dans la poésie de Mihail Eminescu 343

Communications

ELENA PIRU, Eminescu et les musiciens inspirés par son œuvre 363
GH. VRABIE, Eminescu sur la poésie populaire 367
SORIN ALEXANDRESCU, Problèmes d'authenticité dans la correspondance d'Eminescu publiée par Octav Minar 375
MIHAI NOVICOV, Eminescu en russe 385
MARIN BUCUR, Receptions impropres de l'œuvre d'Eminescu 411

Documents

G. MUNTEAN, Eminescu — documents nouveaux 435
OV. PAPADIMA, Lettres en allemand de la correspondance de Gheorghe Eminovici 455

Comptes rendus

EMINESCU, Proză literară (Prose littéraire) (*Valeriu Ciobanu*); EMINESCU, Poezii (Poésies) (*G. Muntean*); GH. BULGĂR, Eminescu despre problemele limbii romîne literare (Eminescu, sur les problèmes du roumain littéraire) (*G. Muntean*); Exegeza eminesciană contemporană (Exégèse éminescienne contemporaine) (*Cornelia Ștefănescu, Ionel Oprișan, Rodica Florea*); Un comentator francez al lui Eminescu (Un commentateur français d'Eminescu) (*Cornelia Ștefănescu*) 487

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 13 1964 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

75 лет со дня смерти Михаила Эминеску

Статьи и исследования Стр.

Дж. КЭЛИНЕСКУ, Эминеску — национальный поэт 217
И.Ч. КИЦИМИЯ, Лес как один из фольклорных элементов в творчестве Эминеску 237
РОДИКА ФЛОРЯ, Михай Эминеску и литературная критика его времени 251
МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Реальное и идеальное в «Лучафэре» 277
ВАЛЕРИУ ЧОБАНУ, Эминеску и русские писатели 291
КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, *Эминеску в восприятии молодых поколений* 305
ВЛАДИМИР СТРЕИНУ, Эминеску в освещении Дж. Кэлинеску 317
ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Поэтесса Вероника Микле — последовательница Эминеску 329
ИОНЕЛ ОПРИШАН, Точные формы в поэзии Михаила Эминеску 343

Сообщения

ЕЛЕНА ПИРУ, Эминеску и музыканты, вдохновлявшиеся его творчеством 363
Г. ВРАБИЕ, Эминеску о народной поэзии 367
СОРИН АЛЕКСАНДРЕСКУ, Вопрос о достоверности переписки Эминеску, опубликованной Октавом Минаром 375
МИХАЙ НОВИКОВ, Эминеску на русском языке 385
МАРИН БУКУР, Неверные восприятия творчества Эминеску . . . 411

Документы

Г. МУНТЯНУ, Новые документы об Эминеску 435
О. ПАПАДИМА, Из переписки Г. Эминовича. Письма на немецком языке 455

Рецензии

EMINESCU, Proză literară (Литературная проза) (*Валериу Чиобану*); MIHAIL EMINESCU, Poezii (Стихи) (*Г. Мунтян*); Eminescu despre problemele limbii romîne literare (Эминеску о проблемах румынского литературного языка) (*Г. Мунтян*); Exegeza eminesciană contemporană (Современное толкование творчества Эминеску) (*Корнелия Штефэнеску, Ионел Опришан, Родика Флоря*); Un comentator francez al lui Eminescu (Один французский комментатор Эминеску) (*Корнелия Штефэнеску*) 487

EMINESCU, POET NAȚIONAL

DE

ACAD. G. CĂLINESCU

Universalitatea unui poet, cînd n-o confundăm cu efemera notorietate, este împrejurarea prin care opera sa, zămislită în timpul și spațiul pe care le exprimă, iese din limitele epocii sale și ale țării unde a luat ființă și devine inteligibilă întregii umanități. Pentru cei care au evadat astfel din contingențele imediate, noțiunile de clasicism, romantism pierd orice sens. Însă universalitatea fiind un punct cosmic al unei verticale pe pămînt, iar nu o abstracție, orice poet universal este ipso facto un poet național. Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez; extirpați din opera lor ceea ce e concret etnic, sublimele îngustimi dacă vreți, și totul rămîne inert și fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică și sonoră ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum și-n viitor.

Foarte tînăr sau mai matur, Eminescu era obsedat de geneza poporului romîn și plănuia vaste epopei ori drame despre episodul daco roman, încercînd a crea și o mitologie ad-hoc. Într-o epopee cu titlul *Decebal*, zeii nordici, a căror reședință e pusă ca de obicei în fundul mării înghețate, se solidarizau cu Dacia. Dochia ar fi fost o vrăjitoare tînără, iar Ogur un cîntăreț orb, un fel de Homer al geților care, însuflețind poporul dac în lupta împotriva romanilor, ar fi fost tîrît de caii soarelui și ar fi căzut în marea înghețată. Acolo ar fi povestit zeilor Valhallei nenorocirea Dacilor și aceștia ar fi hotărît să pornească năvălirea popoarelor barbare. Mai tîrziu, ieșind din vag, poetul punea pe Freya, soția lui Wotan, să viziteze țările dunărene. Orbul era Diutpareu, fost rege și capul preoților daci, Dochia, fiica lui, iubea pe Dacio, dar ura și iubea totodată pe Traian. La căderea Daciei, gîndul ei este să emigreze cu resturile poporului, însă cu imaginea lui Traian înaintea ochilor și la ivirea lui încremenește ca Niobe, foarte probabil pe muntele Ceahlău, numit de către G. Asachi, Pion. Cît de stăruitor era în mintea poetului mitul național al Dochiei ne putem face o idee dintr-un de toți știut sonet:

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 217–235 BUCUREȘTI, 1964

Şi eu astfel mă uit din jeţ
pe gînduri
Visez la basmul vechi
al zînei Dochii;
În juru-mi ceaţă creşte
rînduri-rînduri.

Mult mai tîrziu (ca să trecem peste alte proiecte), într-un fel de satiră, poetul, nemulţumit de prezent, îşi închipuia că descinde în marea îngheţată unde, firește, se afla şi Decebal care întreba dacă mai dăinuie Sarmisegetuza, cea cu muri de granit şi turnuri gote. Poetul îi mărturisea că nu, iar învingătorii lui degeneraseră pînă într-atît că din Romani devenise Romunculi. Odin în persoană mîngîia pe poet şi-l îmbia la o dragoste cu o divinitate a fundurilor de mare care se ghiceşte a fi Poezia. Asimilarea Geţilor cu Goţii o făcuse Iakob Grimm, de unde prezenţa lui Decebal în Valhalla. În *Strigoii*, poem descriind năvălirea barbarilor în Dacia, este evocat un bătrîn preot al lui Zamolxe care duce pe Arald într-un „dom de marmur negru" în inima muntelui care de bună seamă este Ceahlăul. Pionul şi marea îngheţată sînt cele două coordonate ale genezei poporului romîn. Chiar într-o versiune din *Geniu pustiu*, eroul Toma Nour merge la vînătoare pe patine în regiunea boreală, în nădejdea că spărgîndu-se gheaţa sub el, ar fi căzut în fundul mării îngheţate, unde domneşte bătrînul rege Nord, acolo unde totul este splendid, inalterabil, rece şi inteligibil ca cristalul. Prietenii nu înţelegeau sau considerau drept extravaganţă mărturisirea poetului că după moarte ar dori să fie aşezat în fundul mării îngheţate spre a scăpa de putrefacţie. De altfel pentru el paradisul fluid şi adamantin din fundul mării reprezenta locul geniului cerebral, aspirînd după frumuseţe şi sorbind chipul fetei de împărat.

Pe o răspîndită temă occidentală, Eminescu, care nu văzuse marea decît foarte fugitiv la Königsberg, îşi va exprima în versuri celebre dorinţa de a muri la marginea mării, avînd codrul aproape. Superficia tumultuoasă a mării era pentru el viaţa fenomenală cu catastrofele ei, fundul mării înfăţişa Valhalla, paradisul fluid, înrudit cu diamantul. Codrul, incompatibil cu ţărmul Sciţiei Minor, era şi el o speţă care, ca atare, depăşea existenţa individului coruptibil. Pentru cine a cercetat gîndirea explicită a lui Eminescu în scrieri şi manuscrise, lucrul nu suferă discuţie. Deci tot în termeni naţionali, prin coborîrea în Olimpul acvatic al lui Zamolxe şi al lui Decebal era formulată şi filozofia ce şedea la temelia acestor aşa de simple şi vibrante versuri:

Mai am un singur dor:
În liniştea serii
Să mă lăsaţi să mor
La marginea mării.

Eminescu a abandonat proiectele dacice reducîndu-le la cîteva ritmuri folclorice, precum:

Mîndră-mi este rochia
Și mă chiamă Dochia.

Concomitent cu episodul dacic și apoi cu stăruința pînă la maturitate, Eminescu, patriot ardent, a perseverat în ideea unui ciclu de drame din istoria Romînilor. Dar spre deosebire de alți dramaturgi romîni, care priveau istoria mai mult anecdotic sau în fine cu o problematică de interes regional, poetul tinde să demonstreze prin evenimentele locale adevăruri accesibile întregii umanități. Două în special sînt punctele lui de perspectivă : fatalismul patologic grec, prin care istoria națională ia proporțiile tragediei eline, și umanitatea shakespeareană, brită și în același timp imens universală. Intențiile și analogiile sînt notate pas cu pas. Îmi pare inutilă orice erudiție, sper că în privința aceasta, am meritat să fiu crezut pe cuvînt.

Deci Eminescu face din Mușatini o seminție de Atrizi cu patima vărsării de sînge, ceea ce într-un fragment de dramă va destăinui chiar Alexandru cel Bun. Într-o tragedie intitulată *Gruie Sînger*, Iuga, Voievodul Sucevei, ar fi fost omorît, de Mihnea Singer. Acesta ar fi avut un fiu Gruie care, născîndu-se ca Oedip sub auspicii sinistre, ar fi fost abandonat pe rîul Bistrița. Gruie, devenit mare, va ucide fără să știe pe tatăl său și va coabita cu mamă-sa, aidoma ca Oedip cu Jocasta. Bogdan Dragoș, fiul ucisului Iuga, devenea Domn. În alt proiect ereditatea sanguinară și shakespeareanismul erau reluate. Voievodul Dragul din cetatea Arieșului lasă ca epitrop al fiului său Bogdan-Dragoș pe Sas, care ar rîvni să scape de tînăr și să devină el Domn. Bogdan-Dragoș fuge în codru, Sas crezînd a-l omorî în pat, ucide pe propriul fiu. Din toate acestea, Eminescu, devenit mai pozitiv și socotind că folclorul este modul cel mai rațional de a universaliza, a reținut cadențe în stil popular :

Dragoș Vodă cel Bătrîn
Pe Moldova e stăpîn
Și domnind cu toată slava
Șade-n scaun la Suceava

etc.

Nenumărate titluri de încîntătoare versuri de aspect folcloric se referă la un Mușat, întemeietorul dinastiei Mușatinilor. În *Mușatin și codrul*, de pildă, este evident vorba de Bogdan Dragoș prefăcut în mit al permanenței Daciei. Codrul-cetate, din care la sunetul cornului moștenit de la craiul Decebal va ieși împărăteasa Dochia, este Sarmisegetuza :

Tu să știi, iubite frate
Că nu-s codru, ci cetate
Dar de mult sînt fermecat
Și de somn întunecat.

Eminescu plănuia să scrie un Dodecameron dramatic, un ciclu de tragedii, începînd cu Dragoș-Vodă. Aici ar fi intrat și tragedia despre

Ştefan cel Tînăr pe care din depărtare îl speria spectrul lui Rareş. Un alt proiect cu Petru Rareş s-ar fi intitulat *Cel din urmă Muşatin*, care se pretindea şi el un Muşatin, face obiectul unei încercări de dramă din epoca plinătăţii talentului, în care sînt prefigurate momente din *Scrisoarea III*. Domnul e o fire machiavellică şi disimulată. Mahomed, la fel. Fire atroce, el e fratricid şi poate incestuos. Blestemul Atrizilor şi shakespeareanismul au trecut asupra lui. Poetul plănuia o *Doamnă Chiajna*, care şi ea era de fapt o Muşatină. De asemenea, sub impresia dramei lui Haşdeu, un *Răzvan*, istoriceşte himeric, care, desfrînat, trăia c-o ţiitoare care omorîse pe fiică-sa. Proiectele cu Mira (*Marcu-Vodă*) sînt, unele, juvenile şi noroase. Spiritul shakespearean e prezent şi aici precum, declarat, acela mai melodramatic al lui Schiller. Mihai căuta un instrument pus sub semnul „Ingerului Unirii" pe care înţelegea s-o înfăptuiască aşezînd pe tronul Moldovei pe fiul său Marcu-Vodă, care însă era fiul lui Petru Cercel. Oricît de tenebroasă, piesa era naţională. Dabija-Vodă face obiectul doar al unor stihuri în stil de Tischlied :

Cînd eram Vodă la Moldova
Hălăduiam pe la Cotnari

în vreme ce un fabulos Dan Voievod, Muşatin şi el, urma să fie tratat într-un poem dramatic, cu elemente de basm, *Cenuşotca*. În sfîrşit, mişcările iobăgeşti din Transilvania, aceea a Curuţilor lui Doja din 1514, a lui Horia din secolul al XVIII-lea, a lui Iancu de la 1848 urmau să fie axate pe originile poporului romîn. Aceste toate sînt intenţii naţionale. Forma naţională a universalităţii lui Eminescu se poate verifica numai în capodoperele pe care mulţi le socotesc cu fiind metafizice, vorbind despre ele cu gura pe jumătate şi ocolind cu grijă ceea ce li se pare un abis ideologic.

Fără îndoială, este greu pentru cine are superstiţia şcolilor şi caută aşa-zisele izvoare ale unei opere, să găsească naţionalitate în ceea ce exterior este sau pare a fi tipic romantic. Poetul însuşi zisese :

Eu rămîn ce-am fost;
— romantic.

Pornind uneori de la mituri străvechi, romanticii au predilecţie pentru poezia genezei şi a stingerii, pentru ascensiunile lunare pe care le vom găsi de altfel în paradisul dantesc, în *Orlando furioso*, în *Adone* al cavalerului Marino, în *Cyrano de Bergerac*. Tieck insista asupra cristalelor preţioase în *Der Runenberg* şi *Die Elfen*. De asemenea, E.T.A. Hoffman în *Die Bergwerke zu Falun*. Toţi coborau la filozofia alchemică a lui Iakob Böhme, care vedea magic în cristal spiritul pietrificat sau, spre a simplifica, un succedaneu al luminii solare spre Zentro Terrae. Feeria marină din Valhalla eminesciană o regăseşte vestitul Simplicissimus al lui Grimmelshausen în *Mare del Zur*, adică în Pacific. Totul acolo e cristalin. Paracelsus însuşi susţine că „Aqua ein Mutter ist der Mineralien".

Despre întrepătrunderea între regnul mineral şi cel vegetal pe urmele lui Cardanus trata Goethe în *Metamorphose der Pflanzen*. Hoffman, care

era un ironist și lua peste picior pe filozofii idealiști ai naturii și îndeosebi pe Novalis, ne va releva în *Die Königsbraut* lumea vegetală. O Fräulein Aennchen se va logodi cu un gnom, cu Daucus Carota I, regele morcovilor. In *Der goldene Topf*, precupeața vrăjitoare este fata unei sfecle.

Teoria geniului, așa de plăcută romanticilor, o profesaseră gînditorii Renașterii. Spre a simplifica, existau pentru ei două soiuri de oameni : un primus homo și un secundus homo, acesta din urmă fiind arteficele, recreatorul și reformatorul naturii. Goethe este obsedat de ideea genialității. Chiar și tema Cătălinii, a femeii care se plictisește repede de zonele amețitoare, o regăsim, de pildă în *Die Königsbraut* a lui Hoffman. Aennchen nu suportă multă vreme regimul feeric al regelui Daucus Carota și e atrasă de nobilul Herr rural Amandus von Nebelstern, simbol al filistinismului și al platitudinii odihnitoare.

Întrucît privește dragostea nestînjenită, tematic, ea răspunde mentalității romantice. Heinse în *Ardinghello* profesa un fel de imoralism, închipuind o republică insulară unde iubirea ar fi fost absolut liberă. Fr. Schelegel în *Lucinde* glorifică „die echte Ehe", căsătoria veritabilă naturală, peste îngrădirile legale. Nu altfel gîndea Goethe. În materie erotică, Eminescu visează adesea o femeie imperativă, agresivă, căreia îi și dă numele de Cezara, însă „das strake titsnische Weib" era în vederile romanticilor germani, și după aceea a lui Baudelaire însuși, care visa prietenia cu o „jeune géante". Cezara din nuvelă devine în lirică Diana, zeiță teribilă și suavă, vînătoare de fiare în pădure, și inspiratoare de fericiri violente. Toate acestea există, abstract, în romantism. Cînd însă citești pe Eminescu îți dai seama că sensul interior al poeziei lui e cu totul altul, geograficește și temperamental.

Mai tulburător este așa-zisul pesimism al lui Schopenhauer profesat de poet teoretic în forme zgomotoase, mai ales cînd e tînăr și plin de entuziasm național. Detractorii poetului au denunțat ca o primejdie pentru tineret această viziune neagră. În fond Schopenhauer era un mizantrop care și-a vărsat fierea pentru insuccesele sale într-o epocă în care încordarea între industria capitalistă și munca proletară începuse să fie acută. Îl vexase gazda făcînd din el un misogin, care nega femeii genialitatea. Aproba poligamia și detesta „die Dame", „dies Monstrum europäischer Civilasation und chriszlichgermanischer Dummheit". Speriat de egoismul indivizilor și de lipsa lor de scurpule, Schopenhauer ocolea baricadele și construia cu sarcasm un sistem platonician, admițînd nu numai ideile eterne de spețe dar și caracterul individual metafizic, care se releva în lumea fenomenală palingenetic. Esența omului fiind voința oarbă de a trăi, producătoare de durere, totul era de a o atenua prin abstragerea de la luptă, anahoretism, somn și contemplarea ideilor eterne. Arta concurînd starea vegetativă a plantelor era valabilă în măsura în care calma, iar genialitatea reprezenta obiectivitatea deplină a artistului nepăsător și rece.

Dacă însă citești pe Eminescu, constați că foarte multe idei sînt din Schopenhauer, dar suflul vital este altul.

M. Eminescu e un mare poet al materiei cosmice în veșnică mișcare și un cîntăreț frenetic al germinației care implică dezagregarea organicului și a anorganicului. Natura lui începe acolo unde oprirea în loc a elemen-

telor prin industria omenească întîmpină rezistență și moleculele încep să se desfacă și să se împreune din nou într-o altă viață. Ceea ce nouă ni se înfățișează ca „mizerie" și „ruină" este la el intuiția unui proces vital și ca atare euforic. Dionis încearcă senzația creșterii năvalnice a părului, umblă cu voluptate prin ploaie, înfruntă „torentele". Poetul preferă casa vie unde viața își urmează procesul, casa în grinzile căreia stau greieri, strivită între arbori, acoperită de ei. De aci vin acele imagini de decrepitudine, locuințele surpate de ploi și mușchi, înăbușite de păianjeni, grădinile sălbătăcite, încîlcite, aduse la starea incultă. Curtea mînăstirii lui Dionis este distrusă de vegetația năvalnică ce iese printre pietrele pardoselii. Ruina au cîntat-o și romanticii ca o tristă condiție istorică a materiei. Eminescu dimpotrivă jubilează. Buruienile cresc în tufe negre-verzi, mucegaiul produce eroziunea tencuielii de var, iarba învinge lespezile. Nu culoarea, nu varietatea sînt notele esențiale, ci cantitatea. Pădurea noastră empirică are o durată limitată, fiind supusă dezagregării, codrul eminescian însă „crește" peste marginile de timp ale domniilor, peste acelea ale raselor. Imaginea aceasta egiptiacă de trăinicie de-a lungul milenilor, de vigoare gigantică, determină dimensiunea microscopică a omului și acel sentiment tipic eminescian de a se lăsa în voia dinamicii naturii :

Neamurile-mbătrîneau
Crăiile se treceau
Numai codrii tari creșteau
Și în umbra cea de veci
Curgeau rîurile reci.

Dincolo de orice interpretare filozofică în sensul de a atribui pădurii și altor aspecte naturale calitatea de species rerum, codrul eminescian reprezintă, ca și cristalul din zona amorfă, un paradis material, forța impetuoasă a lumii organice, raționalul aproape umanizat și expresiv, miile de brațe întinse spre soare și lună. Expresie, prin asta, a unei nații viguroase, trăind în mijlocul monumentelor naturii, mai de grabă decît printre cele friabile de granit, Eminescu este, în ciuda pesimismului teoretic, un poet național.

Una din notele peisajului eminescian, strîns legate de felul lui exultant de a concepe totalitatea universului material, este giganticul, unit cu spectralul și cu paradisiacul. Alți poeți de epocă romantică cultivau și ei megaloscopia, dar ca un simplu tic grafic, pe cînd la Eminescu, sensul este dialectic și cosmic. V. Hugo nu mînuia mai bine colasalul și imaginile grele ca niște coloane asire. Totul la poetul romîn e trosnitor și masiv, pierdut în perspective. Codrii stau la marginea oceanelor de popoare deasupra cărora zboară, ca niște mari păsări, gîndurile. Meditațiile asupra nimicului și tăcerii sînt vrednice de fantezia lui Lamartine și nimeni n-a analizat mai amețitor ideile de existență și inexistență. Mintea este găurită de atîta logică paradoxală. În cîmpiile chaosului s-au aruncat semințe din care ies ramuri verzi, în țeasta furnicii mocnesc gînduri uriașe. Paradisiacul lunar ori subacvatic e nelipsit, iar fenomenele personificate glumesc shakespearean precum vîntul care cîntă :

Cînd ca lupul latru jalnic
Cînd ca mîța-încet eu miaun
Și trezesc din vis motanul
Care toarce sub un scaun.

Timpul devine material, bătrînețea e definită cu uimitoare senzații vegetale de învechire, uscare și răcire. Într-un început de basm simbolic oriental, un om diafan se trage prin pustiuri pe un schelet de cal, intră într-o grădină cu vegetație uriașă, descalecă, suie cu un alai întreg de umbre pe scări de marmură, se pierde în galerii maure unde vede trandafiri negri. În *Mirodonis* dăm de păduri de flori ca arborii de mari, de o florărie suavă de giganți. E nu un truc, ci un arhanghelism muzical mai solemn, decît cel mallarméan cu transparențele pe care Edgar Poë le dădea visurilor sale edenice. Fluturii sînt așa de mari încît Mirodonis le sărută ochii. Urieșenia este harpa poetică a lui Eminescu și el pune aci o tristețe voluptuoasă de singurătate pleistocenică. Gigantitatea nu reiese numai din mărimea dimensiunilor. Eminescu are o sensibilitate proprie pentru lumea de pe altă planetă, care nu-i exclusiv vizuală. Se simte în vers o apăsare grea, o trosnitură, o răsuflare de ceva ce depășește percepția noastră. Astfel, probabil furnica, fără a zări ochiul nostru care o țintește ca un soare negru, e înfricoșată de brusca schimbare a climei de pe firele de iarbă de la orizontul ei.

Și somnolența care e un prim stadiu al morții și, speculativ, aduce aminte de restrîngerea schopenhaueriană a tensiunii vieții spre a evita durerea, dimpotrivă este la Eminescu indiciul unei extraordinare vitalități și efectul unei naturi gigantice care dă o euforie aproape toxică.

Tot la sentimentul ipostazelor materiei intră și aspectele geologice. E mai mult decît natură, intuiția condensării nebuloaselor în forme dure și cristaline, la rîndul lor friabile, și a compenetrației regnurilor. Poetul mărește lucrurile inerte, asfaltoase, munte, stîncă, rocă, avînd atracție către pietrele prețioase, adunate în mari cantități, diamant, smarald. Natura surprinsă în plină ebuliție e o arătare vulcanică înfricoșătoare :

Prin a craterelor gure
răzbunare strig vulcane,
Lava de evi grămădită
o reped adînc în cer.

Cu o minte de copil, Eminescu închipuie pentru eroii săi castele mărețe ori peșteri, care au în ele ceva geologic, străluciri de geode uriașe. Pereții sînt de zăpadă. Lumina cade ca ninsoarea. Sub Ceahlău e un palat cu portale gigantice de stînci, cu bolți săpate în granit, cu pereții de marmuri negre-ebenine, lucind ca niște oglinzi de tuciu lustruit. În fundul stîncos al mării sînt palate de safir. Arhitectura însăși urmează acest stil gigantic, geologic și fabulos. Cutare castel crește în mediu vulcanic, ca o creastă de munte.

Erotica eminesciană este una din cele mai naționale note ale versalității sale. Unii trec peste acest aspect fundamental, încer

descifreze pentru cine a fost scrisă cutare sau cutare poezie. Însă de obicei o poezie inspirată de una, este dedicată alteia şi încă nici ei, ci femeii în general. Desigur, aspiraţia către aşa-zisa dragoste liberă este răspîndită în secolul al XVIII-lea şi mai cu seamă la romantici. Dar acolo sălbăticia reprezintă un rafinament, consecutiv oboselii produse de Erosul cavaleresc şi de cerebralităţi. Inocenţa eminesciană e o candoare proprie unui popor sănătos. Nu fără scandal au întîmpinat mulţi, acum treizeci de ani, demonstraţia mea că erotica lui Eminescu este gingaş onestă şi carnală. Negarea „spiritualităţii" speria şi mai sperie pe ascuns pe mulţi ipocriţi care însă, întrucît îi priveşte, sînt perfect de acord cu Eminescu în criteriul alegerii fiinţei dragi :

Nu e mică, nu e mare, nu-i
subţire, ci-mplinită,
Încît ai ce strînge-n braţe
—numai bună de iubită.

Poetul era desigur idealist, întinzînd braţele spre fantasma femeii desăvîrşite, mistic nu era, pentru că aceasta presupune transcendenţa femeii, ridicarea ei la rangul de simbol. Este de neînchipuit ca Dante să meargă cu Beatrice,

Mînă-n mînă, gură-n gură.

În modul său instinctual şi cvasi folcloric, Eminescu pune gravitate şi statornicie :

Tu vezi că în iubire
Nu ştiu ca să glumesc,
Nu-ţi pare oare bine
C-atîta te iubesc?

Încolo, visează, cu fondul liric al poporului îndeobşte, gingăşii robuste şi permise, şăgălnicii încîntătoare în codrul milenar, departe de orice indiscreţie :

Părul tău ţi se desprinde
Şi frumos ţi se mai şede,
Nu zi ba de te-oi cuprinde,
Nime-n lume nu ne vede

Alteori poetul face în metru popular elogiul frumuseţii sănătoase, a unei văduvioare tinere, mereu cu acea estimaţiune corporală :

Nici prea mică, nici prea mare,
Plinuţă la-ncingătoare.

Ca o complicaţie onestă a sentimentului erotic, văduvioara are şi un copil în leagăn :

Adormit și drăgălaș
Alb ca felia de caș.

ceea ce înseamnă că Eminescu simțea instinctual frumusețea iubirilor rodnice. În casa asediată de zăpezi, în urletele lupilor și lătratul cîinilor, tînăra femeie somnolează fericită, copleșită de fericirea maternității. Înclinarea poetului este prin urmare pentru femeia îndeplinindu-și datoria către speță. Cînd într-o poezie de aspect rafinat atrage atenția asupra inefabilului femeii, ca motiv de atracție, asupra a ceea ce în estetică se numește „le je ne sais quoi".

De aceea, una-mi este mie.
De ar vorbi, de ar tăcè
Dac-al ei glas, e armonie
E și-n tăcere-i „nu știu ce".

Vedem îndată că indefinisabilul nu-i o teorie savantă, irațională, ci o definiție populară, pe care poetul o și tratează în cadențe folclorice :

Tot ce-ar zice i se cade
Tot ce-ar face bine-i șade,
Și la vorbă de s-o-ntinde,
Vorba dulce bine-o prinde.
Și de tace iarăși place,
Că are pe vino-ncoace.

Intimitatea eminesciană nu-i analitică. Fiind expresii ale naturii, cei doi iubiți nu vorbesc și nu se-ntreabă. Ei cad, prin puterea instinctului și sub înrîurirea mediului înconjurător, într-o somnolență extatică, pe care Eminescu o numește „farmec". Femeia iese de undeva, dintre trestii sau din pădure, se lasă îmbrățișată, apoi amîndoi sînt prinși de o toropeală, fascinați mai cu seamă de o mișcare ritmică din afară, de căderea continuă a razelor lunii, de prăbușirea lentă a florilor de tei, de „blînda batere de vînt", de unduirea apei, de buciumul de la stînă. Toate aceste ritmuri închipuiesc viața cosmică.

Fără a se folosi de o putere de abstracție de care era totuși în stare, Eminescu determină femeia, ca și poporul, prin afinitate. El n-are vreo rațiune metafizică de a iubi, însă suferă legea „amorului" pentru că e o trebuință a naturii, fiindcă „inima cere" :

De-un semn în treacăt de la ea
El sufletul ți-l leagă
Încît să n-o mai poți uita
Viața ta întreagă.

Fundamental, nu e nimic în erotica eminesciană care să depășească poetica populară și romanța, adică înțelegerea obștească. Inima oricărui om „cere" și e atrasă de „un nu știu ce" al femeii și toți sînt o dată

sub stăpînirea „dorului" care, precum se vede filologiceşte, este pentru popor un amestec de aspiraţie şi durere.

Însuşirea lui Eminescu este de a fi un mare erotic, de a ridica modul ancestral de tulburare sexuală la o putere aproape neatinsă de vreun altul. Poeţii erotici sînt în general nişte epicurei eliberaţi de sclavia pasiunii prin experienţă. Mai serios în emoţiile lui, Goethe n-a trecut nici el de marginile unor pasiuni, controlate calm prin reflecţie. Însă la Eminescu ne uimeşte gravitatea. Aşa iubeşte poporul o singură dată, în vremea înfloririi vieţii bărbăteşti şi a nubilităţii. Eminescu lungeşte acest răstimp de criză sexuală primară, rămînînd mereu în faza puberală, sublimînd oarecum în sine o vîrstă stătătoare. Dacă prin solemnitatea şi inocenţa crizei erotice a speţei înţelegem „spiritualitate", evident poetul este departe de a fi un brutal senzualist, fiind serios în iubire ca şi natura, punînd în ea o zguduitoare şi ereditară încordare :

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Şi plini de suferinţi,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinţii din părinţi.

Aceasta e naţionalitatea erotică a lui Eminescu, foarte complicată în fond interior şi exterior, deşi ascunsă într-o ingenuă simplitate, capabilă să surprindă pe cititorii lui Dante ori pe cei ai lui Leopardi.

Cea mai naţională latură a universalităţii eminesciene este fără îndoială folclorul. Întrucît priveşte epica fabuloasă, desigur, romanticii germani s-au arătat foarte interesaţi. Basmele lui M. Eminescu, ca *Făt-Frumos din lacrimă*, au stilul subtil al scrierilor lui halucinante şi putem spune că sînt pline de idei. Poetul culegea basme ca *Frumoasa lumii*, *Finul lui Dumnezeu*, *Borta vîntului*, cu gîndul probabil de a le versifica, cum a făcut cu primul. În *Călin-nebunul*, în versuri totul e fabulos autentic, doar versul analiza noţiunii de timp, arhaitatea sînt eminesciene, raportîndu-se la filozofia şi sociologia poetului. Eminescu are concepţia sa despre instituţiile automatice şi în unele din basme ne înfăţişează, (altfel decît Creangă, care respectă tradiţia decorului aulic) sub orice haină, suflete de ţărani. Împăratul stă ţărăneşte într-un sat, se sfătuieşte din prispă cu supuşii, înconjurat de „fruntaşii" săi. Făt-Frumos poartă haine de păstor, cămeşe de borangic, brîu verde şi două fluiere, unul de doine, şi altul de hore. Tablourile sînt de muzeu etnografic, evocarea unei astfel de lumi arhaice, în stihuri lipsite de orice manierism, presupune o fineţe şi un studiu al folclorului excepţional.

Eminescu a cules folclor sau a căpătat de la prieteni caiete de culegeri. Arta lui este de a fi făcut un folclor savant, uneori abia îndepărtîndu-se de la impersonalismul poporului, punîndu-se imperceptibil la nivelul unor idei adînci, între care dragostea inocentă şi aparenta filozofie a nimicului care la el este de fapt voluptate de dispersiune în materia veşnic generatoare de viaţă. Cît de imperceptibilă este trecerea la nivelul savant ne putem face o idee din următoarele versuri :

Ce stă vîntul să tot bată
Prin frunza de tei uscată
Și frîngîndu-și ramurile
Să lovească geamurile?
Însă tu de ce suspini
Cînd privești peste grădini...?

Elasticitatea pomului, frunza „uscată" de tei, ramurile care izbesc în geamuri aparțin fineților acustice tipic culte. Cît despre grădini, ele nu există în folclor și toată poezia stă pe ideea solitudinii. *Ce te legeni codrule*, pornește de la versuri autentic populare, dar, la sfîrșit, imaginea migrației păsărilor, care întunecă zarea lumii, ia proporții apocaliptice.

Eminescu s-a gîndit a versifica și cărți populare ca *Istoria lui Arghir*, prelucrată de Barac în stihuri hilare. La Eminescu totul devine spontan și elisean. Și *Erotocritul* lui Cornarc îl îmbie și puținele versuri rămase au factură savantă, luncă rimînd cu presupun că. Mirodonis ar fi avut atmosfera colosal minerală și vegetală din *Sărmanul Dionis*. După un basm de Kunisch, poetul vorbește în stihuri despre o „fată în grădina de aur" cu părul „de aur plin de moliciunea spumei". Zmeul este geniul solitar tînjind după dragostea unei ființe terestre. De aci a ieșit „Luceafărul". *Miron și frumoasa fără corp* este, de asemenea, versificarea unui basm de Kunisch. Poetul îi dă semnificație filozofică, cîntînd nostalgia de prototip, conflictul între ideal și real.

În compunerile fabuloase, metrii sînt lungi, însă cezurile indicînd rime interioare dau ritmică populară:

Vin în zale îmbrăcați/ pe cai
negri-ncălecați.

Imaginile sînt însă de un rafinament plastic și acustic rar. Un zmeu moare ca o muscă lovită iarna de o scînteie de ninsoare, codrul cîntă verlainian sau ca mașinăria orologiului „tin tin sonando" din *Paradisul* dantesc:

Crengile sînt ca vioare printre
care vîntul trece
Frunze sun ca clopoțeii, trezind
ceasul douăsprezece.

Cînd în fine apar versuri în metru scurt de aspect popular, spuse de fata tristă și singură, jalea se preface în „jele" eminesciană, greierul cîntă în lună și sugerează solitudini vaste într-o geologie pustie și corespondența gîndurilor la distanțe planetare, într-un vocabular rural plastic și totodată straniu muzical:

Greieruș ce cînți în lună,
Cînd pădurea sună.

În *Miron și frumoasa fără corp*, cu toată impresia exterioară de compunere populară în căutarea prozodiei folclorice, cu dominația des-

cripției vieții rurale, cumulate pe suprafață îngustă, rimele interioare și finale sînt rafinate și specific eminesciene, precum „îndrugă cîte-n drugă" (drugă însemnînd fus).

Astfel, Eminescu izbutește acest lucru paradoxal, să placă omului simplu printr-o concepție ingenuă și elementară, înscriindu-se cu această ipostază folclorului național, și să tulbure pe omul rafinat de pretutindeni prin complicația coloarei și a formei și prin străfundurile filozofice. Opera lui este cu două fețe, una de in și alta de mătase, e izvor și cascadă catastrofală și poate figura simultan cu aceleași piese în culegerea Arnim și Brentano și în operele lui Novalis sau Hölderlin sau în fine, pentru cine prețuiește muzica obscură a sufletelor intuind relațiile secrete din univers, în acelea ale lui Rimbaud.

Cel mai tipic exemplu eminescian de universalitate obținută prin mijloace curat naționale este romanța numită de junimiști „cantabile" și chiar cîntată, în momente de umor colectiv, în cor. Aceste romanțe au factura „cîntecelor de lume" răspîndite prin lăutari și au fost accesibile vulgului, prin sentimentalismul lor înșelător. Franceza „chanson" e o compoziție întemeiată formal pe dicțiunea muzicală, pe arta de a spune. Substanțial ea este sau o piesă sentimentală sau, ca în cazul Béranger, o aluzie spirituală la evenimentele politice și o discretă diatribă. Romanțele lui Eminescu sînt însă tulburătoare pentru omul cult și reprezintă compendiul dramatic al unor concepții de viață și al unei speculații filozofice ametitoare. Cînd traducerea într-o limbă străină distruge ritmica facilă, rămînem uimiți de gravitatea concepției. Astfel, ca și tatăl lui Goethe, vedem la marginea mării o floare și ne dăm seama pe urmă că nu e un vegetal terestru, ci o stea de mare, ființă de formă florală, trăind în zbuciumul fundurilor acvatice.

Una dintre cele mai tipice romanțe de acest soi este *Pe lîngă plopii fără soț*:

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des;
O lume toată-nțelegea
Tu nu m-ai înțeles.

Nu ritmul și imaginea memorabilă a plopilor fără soț, sînt cauzele adevărate ale emoției, ci marea idee patetică. Omul în general cugetă în direcția legilor speței și pentru el dragostea are întotdeauna dreptate, iar nepăsarea e mereu vinovată. Gîndul că o femeie poate merge așa de departe cu alterarea sentimentului încît să nu vadă dragostea unui om pe care toată lumea o vede, e de un pathos inimitabil. Citind poezia în contexul întregii opere eminesciene, înțelegem că poetul continuă să facă procesul amar al femeii vremii lui, instabile, obtuze la dragostea sublimă.

Părerea de rău din strofele următoare este poezie populară. Temerea de a muri, nostalgia vieții de speță, trăirea mentală a zăcerii erotice care poate duce și la moarte, a împerecherii misterioase, acestea sînt ideile :

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns !
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

O oră să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oră, și să mor.

De la automatismul erotic, Eminescu trece brusc la erotica metafizică. Dragostea este la poet rațiunea însăși a vieții și el o mărește pînă la proporțiile unui mister cosmic. Dragostea lui ar fi putut birui moartea și da femeii existența veșnică, pentru că el este geniul ce sparge porțile prezentului și mîntuiește de extincția morală, ducînd de mînă în eternitate și pe aceea pe care o cîntă, dîndu-i trăinicia unei statui de marmură :

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază din adîns,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi desprins ;
Ai fi trăit în veci de veci
Și ținduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Înmărmureai măreț.

Ajuns la hotarul dintre fizic și metafizic, poetul se scufundă în mitologie, asimilînd ființa iubită în cazul cînd ar fi întins mîna geniului cu zînele, adică cu divinitățile statuare ce străbat din timpurile vechi. Dragostea devine nu numai o aspirație spre absolut, ci osînda unui atavism neînțeles, cu capătul în păgînătate :

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți.

Romanța părăsește acum și această zonă mitologică. Înstrăinat de sine, poetul moare în secol și se afundă în acel timp absolut din perspectiva căruia orice fenomen terestru devine o aparență. Dăm de ataraxia Luceafărului.

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,

Că cu tristeţă capul tău
Se-ntoarce în zadar.

Căci azi le semeni tuturor
La umblet şi la port
Şi te privesc nepăsător
C-un rece ochiu de mort.

Astfel, ceea ce începuse insidios simplu cu vibraţii de romanţă s-a ridicat treptat în lună, implicînd toată filozofia eminesciană şi prin ea redeşteptînd în conştiinţa noastră filozofia amară a lui Schopenhauer. Acest cîntec atît de popular naţional ne surprinde pe noi înşine prin gravitatea lui în translaţie străină scutită de orice melopee şi două strofe din traducerea eminentă a profesorului Mario Ruffini din Torino sînt revelatoare :

Oggi neppur più mi rincresce
Ch'io passi sempre più di
rado,
Che con tristezza il capo tuo
Inutilmente si volti;

Perché oggi tu somigli a tutte
Nel camminare e nel
portamento,
E indifferente ti guardo
Con un freddo occhio di
morto.

Acum pricepem că Eminescu propunea lăutarilor o simfonie beethoveniană.

În direcţia satirică, încurcă pe mulţi faptul că era un conservator progresist şi că vulnera pe liberali printre care se aflau, cel puţin iniţial, progresişti, la vremea lor revoluţionară. Ar dori ca Eminescu să fie marxist, ceea ce deşi privea cu simpatie pe ţărani şi pe proletari şi nu ignora în linii generale marxismul, Eminescu nu era. Filozofia lui socială ca un protest la prezent, era utopică şi ar fi profesat-o în aceiaşi termeni de-ar fi fost conservator, liberal ori socialist. Era un poet şi ceea ce importă din acest punct de vedere este reacţiunea lui practică ce pare a interesa numai istoria politică a romînilor cu condiţiile ei particulare. Violenţa lui e furtunoasă, nimic aci din filozofia lui Schopenhauer, care recomandă fuga de orice polemică ce ar spori senzaţia voinţei de a trăi şi implicit durerea. L-am compara cu V. Hugo, care, totuşi pune tact şi scrupul formal şi pot să zic răceala în cele mai dezlănţuite diatribe ce rămîn totuşi parlamentare. Eminescu e posedat de o furie sublimă de mînie directă şi numai un geniu ca el a fost în stare să apuce fierul înroşit cu mîinile nude. Mînia lui Ahile este universală, aşijderi aceea eminesciană.

Eminescu detestă la liberali, şi în sinea lui şi la conservatori, lipsa unei lupte ideologice veritabile, jocul alternativ al egoismelor, acoperit într-o goală retorică.

Instituțiile sînt superficiale, fiecare umblă să se căpătuiască, Și ce e mai grav, această lume este lipsită de patriotism :

Ne fac legi și ne pun biruri, ne
vorbesc filozofie
Patrioții ! Virtuoșii, ctitori de
așezăminte,
Unde spumegă desfrîul în
mișcări și în cuvinte...

În fața acestei putreziciuni, poetul se întoarce înapoi într-un trecut himeric cu o ordine automatică laborioasă asemeni celei a albinelor, furnicilor și altor gîngănii.

Că Eminescu este misogin, nu se poate susține. Fulgerele lui merg împotriva femeii burgheze a vremii lui :

Cînd, cochetă de-al tău umăr
ți se reazimă copila
Dac-ai inimă și milă te
gîndește la Dalila.

Asta, în stil violent. Dar poeziile idilice, chemînd femeia în mijlocul codrului sînt și ele polemice și răspund utopic unui veac pervers :

Hai și noi la craiul, dragă
Și să fim din nou copii,
Ca norocul și iubirea
Să ne pară jucării.

Astfel, oriunde Eminescu atinge nivelul universal și interesează pe toți printr-o viziune despre societate și om, inteligibilă la toate meridianele, punctul de plecare este temporal și spațial național.

De-o specificitate indiscutabilă pare limba poetică și nu vom tăgădui că Racine nu sună ca Pușkin. Am studiat și eu odată vocabularul, morfologia, accentul, sintaxa, rima, strofa. Azi sînt mult mai rezervat. Limba lui Eminescu e adesea curentă și neologică, alte ori neologismul e împerechiat cu un cuvînt mai neaoș (motan blazat, fantezie mîțească). Cîte un *ci* cronicăresc aruncă o savoare arhaică !

Iar vîntul svîrle-n geamuri
grele picuri !
Ci tu citești scrisori din roase
plicuri.

Pronunțări regionale, foarte rare (grier, crier, șepte) aduc o muzică nebănuită. Rimele sînt uneori paradoxale :

Fie cine cum i-e vrerea despre
fete samă deie-şi
Dar ea samănă celora îndrăgiţi
de singuri ei-şi.

Academic vorbind, ele sînt, chiar cînd au efecte fermecătoare, necorecte şi scandalul a fost enorm printre contemporani care n-au înţeles că Eminescu nu voia să sacrifice ideea şi aducea cuvintele legate de mîni ocolo unde îi trebuiau. Vibraţiile extraordinare din *Pe lîngă plopii fără soţ* rezultă din fraze de o prozaicitate deconcertantă : *Pe lîngă plopii fără soţ* am trecut adesea ; mă cunoşteau toţi vecinii, tu nu m-ai cunoscut. Privii atît de des la geamul tău ce strălucea ; înţelegea toată lumea, tu nu m-ai înţeles. Muzica vine din melancolia cerebrală. Neuitatul poet Ion Barbu a auzit un zugrav cîntînd cu acompaniament de acordeon o romanţă, de altfel pe o temă folclorică :

Ce bine o duceam ca fată
Vorbeam cu toţi, eram stimată.

Lexical, distanţa de strofele citate din Eminescu nu e mare. Însă rămîne abisul între astral şi trivialitatea gîndurilor. Cînd lingvişti curaţi cred că fără recepţia oceanică a sufletului eminescian pot să aducă vreo lumină în arta lui Eminescu, am impresia că un acordor de pianoforte dă judecăţi asupra lui Beethoven. Cît despre metodele matematice, ele mă sperie şi, barbar, rămîn la ele rebarbativ.

Există o condiţie excepţională care ridică pe Eminescu deasupra poeţilor de circulaţie mărginită. A cunoscut poporul şi provinciile româneşti, a devenit familiar cu speculaţiile filozofice cele mai înalte, a iubit fără a fi fericit, a dus o existenţă nesigură şi trudnică, a trăit într-un veac ingrat ce nu răspundea idealului său, a plîns şi a blestemat, apoi s-a îmbolnăvit şi a murit foarte tînăr. Tot ce a avut de spus, a spus pînă la 33 de ani. Viaţa lui se confundă cu opera, Eminescu n-are altă biografie. Un Eminescu depăşind vîrsta pe care a trăit-o ar fi ca un poem prolix. Însăşi nebunia pare o operă de protest. Şi de aceea oricine îl va citi, pe orice punct al globului, va înţelege că Eminescu a exemplificat o dramă a omului, că el a scris în versuri o zguduitoare biografie. Alţii au o operă eminentă şi o biografie monotonă şi fără semnificaţie. Rar se întîmplă ca un poet să fie sigilat de destin, să ilustreze prin el însuşi bucuriile şi durerile existenţei şi de aceea multă vreme M. Eminescu va rămîne în poezia noastră nepereche.

ЭМИНЕСКУ—НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОЭТ

РЕЗЮМЕ

Исследование академика Дж. Кэлинеску с помощью убедительных аргументов эстетического порядка доказывает мировой характер поэзии Эминеску; при этом исследователь отправляется от очень важного

утверждения о том, что мировой поэт — это непременно поэт национальный: «Всемирное значение творчества поэта, если не смешивать его с всемирной известностью, заключается в том, что его произведения, задуманные в рамках определенного места и времени, которые они отражают, выходят за рамки эпохи и страны и становятся доступными всему человечеству. Для тех произведений, которые вырвались таким образом из этой ограниченной среды, понятия классицизма, романтизма теряют всякий смысл. Но так как всемирное значение является не абстракцией, а космическим пунктом на вертикали, отходящей от земли, интернациональный поэт «ipso facto» является уже поэтом национальным».

Автор разбирает вопрос о пессимизме Шопенгауэра, являющемся, как известно, составной частью философии Эминеску, и с большой чуткостью отмечает структурные различия между лирикой румынского поэта и идеалистическим мышлением Шопенгауэра: «М. Эминеску — это великий поэт космической материи, находящейся в вечном движении, пламенный певец созидания, которое предполагает разложение и воссоздание всего органического и неорганического. Его природа начинается там, где остановка элементов с помощью человеческого производства встречает сопротивление, и молекулы начинают разъединяться и соединяться вновь в ином сочетании. То, что представляется нам как «нищета» и «руины», для него—жизненный и, следовательно, блаженно опьяняющий процесс».

Фон, объясняет, например, академик Кэлинеску, представляет собой в поэзии Эминеску грандиозный символ национальной специфики, что решительно отделяет эту поэзию от пессимизма: «Если отвлечься от всякого философского объяснения в духе приписывания лесу и другим явлениям природы качеств «species rerum», фон произведений Эминеску, как и кристалл в аморфной зоне, представляет собой материальный рай, могучую силу органического мира, рациональное, почти очеловеченное и выразительное, тысячи рук, протянутых к солнцу и луне. Являясь, таким образом, выразителем сильной нации, живущий не столько среди крошащихся гранитных памятников, сколько на лоне природы, Эминеску, несмотря на свой теоретический пессимизм, является национальным поэтом».

Поэмы и драматические отрывки на исторические темы, природа, любовная лирика, фольклор, эта «самая национальная часть универсальной поэзии Эминеску», отдельные поэтические виды (как романс), остроумные словосочетания — вот различные аспекты, которые глубоко анализирует акад. Кэлинеску, воспроизводя в результате духовный облик великого поэта во всей его подлинности:

«Существует одно особое обстоятельство, которое ставит Эминеску выше других малоизвестных поэтов: он знал румынский народ и страну, был хорошо знаком с величайшими философскими системами, любил, не зная счастья, прожил трудную, необеспеченную жизнь в неблагодарный век, не соответствовавший его идеалам, плакал и проклинал, потом заболел и умер очень молодым. Все, что ему суждено было сказать, он сказал до 33 лет. Его жизнь сливается с творчеством, у Эминеску нет другой биографии. Эминеску, переживший свой возраст, был бы

подобен растянутой поэме. Само его сумасшествие кажется актом протеста. И поэтому кто бы ни читал его, на какой бы точке земного шара он ни находился, он поймет, что Эминеску выразил собой драму человека, что он написал стихами потрясающую биографию. Другие поэты оставили выдающиеся произведения — и однообразную, незначительную биографию. Редко случается, что поэту бывает суждено так ярко выразить собой радости и горести существования, и поэтому Эминеску еще долго не найдет равного себе в нашей стране».

EMINESCU, POÈTE NATIONAL

RÉSUMÉ

L'étude de G. Călinescu, fondée sur des arguments esthétiques inattaquables, démontre le caractère universel de la poésie éminescienne ; il prend comme point de départ l'idée, très importante, qu'un poète universel est aussi implicitement un poète national.

« L'universalité d'un poète, si on ne la confond pas avec la notoriété éphémère, c'est justement la circonstance par laquelle son œuvre, conçue dans le temps et l'espace qu'elle exprime, s'affranchit des limites de son époque et du pays qui l'a engendrée pour devenir intelligible à l'humanité entière. Pour ceux qui se sont ainsi évadés des contingences immédiates, les notions de classicisme, de romantisme, semblent dépourvues de sens. Mais l'universalité étant un point cosmique d'une verticale qui descend sur terre et non pas une abstraction, tout poète universel devient *ipso facto* un poète national ».

L'auteur entreprend une analyse du pessimisme schopenhaurien, lequel a constitué — nous le savons déjà — une composante de la philosophie d'Eminescu ; il observe avec acuité les différences de structure qui existent entre l'œuvre lyrique du poète roumain et la pensée idéaliste de Schopenhauer. M. Eminescu est un grand poète de la matière cosmique en éternel mouvement et un chantre frénétique de la germination qui suppose la désagrégation de la substance organique et anorganique. Pour Eminescu la nature commence là où la fixation des éléments par l'industrie humaine rencontre une résistance, là où les molécules commencent à se défaire pour se rassembler et se refaire une autre vie. Ce qui nous apparaît comme « misère » et « ruine » représente chez lui l'intention d'un processus vital et, par conséquent, euphorique.

Le cadre, par exemple, est un symbole grandiose du spécifique national dans la poésie d'Eminescu ; il se détache nettement du pessimisme.

« Au-delà de toute interprétation philosophique qui tend à attribuer à la forêt ainsi qu'à d'autres aspects naturels la qualité de *species rerum*, le cadre éminescien représente comme le cristal dans la zone amorphe, une sorte de paradis matériel, la force impétueuse du monde organique,

le rationnel expressif et presque humanisé, les milliers de bras tendus vers le soleil et vers la lune.

Exprimant une nation vigoureuse et vivant plutôt parmi les monuments de la nature que parmi les friables monuments de granit, Eminescu est, malgré son pessimisme théorique, un poète national.

Les poèmes et les fragments dramatiques d'inspiration historique, la nature, la poésie érotique, le folklore « ce côté le plus national de l'universalité éminescienne », certains genres poétiques (comme la romance), les ingénieuses combinaisons de mots, voilà autant d'aspects que G. Călinescu examine de manière très approfondie, pour aboutir à la fin de sa démonstration à un véritable portrait moral du grand poète :

« Il existe une condition exceptionnelle qui élève Eminescu au-dessus des poètes d'une langue de faible diffusion. Il a connu le peuple et toutes les provinces roumaines, les spéculations philosophiques les plus élevées lui étaient familières, il a aimé sans connaître le bonheur, il a mené une existence incertaine et pénible, il a vécu dans un siècle ingrat qui ne répondait pas à son idéal, il a pleuré, il a maudit, puis frappé par la maladie il meurt très jeune.

Cependant tout ce qu'il avait à dire, il l'a dit jusqu'à 33 ans. Sa vie se confond avec son œuvre, Eminescu n'a point d'autre biographie. Un Eminescu ayant dépassé cet âge serait comme un poème prolixe. Sa folie même nous apparaît comme une œuvre protestataire. Voilà pourquoi, n'importe où, n'importe qui lira son œuvre, pourra aisément comprendre qu'Eminescu a exemplifié le drame de l'homme, qu'il a composé en vers une bouleversante biographie.

D'autres ont produit une œuvre éminente mais leur biographie monotone est dépourvue de signification. Il arrive rarement qu'un poète soit marqué par le destin, qu'il illustre par lui-même les joies et les douleurs de l'existence et c'est la raison pour laquelle Eminescu demeurera bien longtemps sans égal dans notre poésie.

UN ELEMENT FOLCLORIC ÎN CREAȚIA LUI EMINESCU: CODRUL

DE

I. C. CHIȚIMIA

Eminescu a cîntat într-un număr de poezii codrul, iar în alte opere ale sale imaginea codrului apare destul de des și, cu regularitate, în tonuri muzicale melancolice. Faptul acesta nu este întîmplător, mai ales dacă ținem seama că, după toate probabilitățile, la nici un alt poet romîn nu se constată o atare frecvență a codrului. Aceeași frecvență, aceleași note și imagini caracteristice se găsesc, în schimb, în poezia populară românească. În aceste forme lirice se observă o corespondență ideală între poet și creația folclorică. Este clar că Eminescu a perceput mai bine decît oricare altul imaginea codrului în cîntecele populare și în viața poporului romîn.

Cultura lui Eminescu i-a dovedit probabil că în nici o literatură populară străină nu se găsește codrul atît de cîntat și în imagini atît de tipice ca în poezia orală a poporului romîn. Acest lucru a avut un ecou profund în sufletul poetului. Într-adevăr, dacă se analizează folclorul unor popoare vecine sau mai depărtate, se observă că nu există o înfrățire între cîntărețul popular și codru, nici cîntece în care acesta să fie invocat, cu dragoste, ca „frate" sau „ocrotitor". De exemplu, la greci și aromîni[1], la sîrbi[2],

---

[1] Pentru imaginea muntelui în poezia populară greacă și aromînă cf. T. Papahagi, *Paralele folclorice (greco-romîne)*, București, 1944, p. 52–54 : autorul atrage atenția, cu exemple, asupra temei „muntelui" în poezia populară greacă și aromînă, spre deosebire de cîntecele romînești, care se adresează „codrului". Vezi și cursul litografiat al aceluiași *Aromînii, grai, folclor, etnografie*, București, 1932, p. 36 și 194.

[2] Vuk Stefanović Karagić, *Живот и обичай народа српскога*, Viena, 1867, p. 33,50, 60; *Jugosłowiańska poezja ludowa*, Varșovia, 1938, p. 165, 169, 393 etc. În poezia populară intervine, de asemenea, „pădurea", „marea", dar nu cu frecvența „muntelui" (cf. M. Prodanović, *Женские народне пјесме*, Belgrad, 1925, p. 6, 218, 333; Vuk Stefanović Karagić, *Српске народне пјесме*, I, Belgrad, 1891, p. 370, 396, 432, 444, 584. M. Andrić, *Издране народне пјесме*, II, Zagreb, 1913, p. 65).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, Nr. 2, P. 237–250, BUCUREȘTI, 1964

la cehi și slovaci, în parte[3], la poloni[4] cîntecele populare invocă de obicei muntele („gora"), în stepă apare izolat platanul („javor"), nu însă pădurea bătrînă de fagi și specii de stejar, în imaginile specifice ale cîntecului românesc. Fiecare popor are o anumită percepție a naturii locale, intrată atavic în simțuri. Convietuirea îndelungată cu geografia locului, în condiții istorice specifice, i-a dat omului (și poporului respectiv) o imagine intimă a naturii, cu desenul și realitatea ei fizică, de care s-a legat cu dragoste și pe care a cîntat-o în tonalități în primul rînd moștenite. Există forme de teren variate : stepă, dealuri, munți. Pădurile sînt și ele variate. Taiga siberiană este imaginea pădurii de conifere în care arborii sînt căzuți de bătrînețe și de intemperii, în care omul nu-și găsește loc de contemplare și de odihnă sub cerul liber, ci trebuie să se miște și să pătrundă precaut în ea. „Puszcza" poloneză, într-o altă zonă geografică este asemănătoare cu taiga, necălcată de picior omenesc, cu pămîntul mustind de apă, chiar mocirlos, pe care cresc hățișuri și buruieni cu miros tare, cu copaci căzuți și putreziți, pădure inegalabil descrisă de Mickiewicz în *Pan Tadeusz*[5]. Oamenii n-au găsit într-o asemenea pădure o încîntare propriu-zisă. Au preferat cîmpia cu linia largă a orizontului, platanul cu „frunza lată", mîngîierea soarelui și pămîntul prietenos, uscat, de sub picioare. În fața pădurilor uriașe și de nepătruns au rămas cu sentimentul „capcanei întinse". De aceea, asemenea păduri nu sînt cîntate în poezia populară a locului. Este cîntată însă stepa, cîmpia, cu deschidere pînă la „marea albastră". „Puszcza", în credințele vechi, este a zeităților, locul deschis, în schimb, este al oamenilor[6]. Cînd acești oameni iau contact cu muntele,

---

[3] L. Léger, *Chants héroïques et chansons populaires des slaves de Bohême*, Paris, 1866, p. 257 ; Jože Černik, *Zpěvy moravskćch kopaničarů*, Praga, 1908, p. 68, 105, 117 etc.

[4] *Pieśni Podhala*, sub redacția lui Jan Sadownik, Cracovia, 1957, p. 29, 30,56 etc : „góry nase, góry..." ; se amintește și de pădure", dar în forme inexpresive (cf. Julian Przyboś, *Jabłoneczka*, Varșovia, 1955, p. 119, 272, 351 ; în schimb, invocația platanului e mai vie, *ibidem*, p. 37, 39 etc).

[5] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz* (*Dzieła*, IV), Varșovia, 1955, p. 116, vers. 479 — 565. În traducerea românească a lui Miron Radu Paraschivescu (București, 1956), p. 155, vers. 541 — 639 ; citez cîteva versuri în traducere :

„Ce pas călcă prin codrii lituanici pînă-fund,
Chiar pînă și-n desișul din miezul lor umblînd?
Pescarul fundul mării la țărm îl știe doară ;
La fel și vînătorul ce codru-l înconjoară
Pe margini, îi cunoaște doar chipul din afară,
Ci, n-ar putea în taina din miezul lui pătrunde ;
Doar fabula sau basmul de-l știe ce ascunde.
Desișuri de-ai străbate, umblînd în vînătoare,
Îți scoate-n cale codrul un val de stăvilare
Din mari bușteni,din trunchiuri și vreascuri grămădite,
În mușchiuri și în ierburi stufoase împletite,
Păzite de băltoace, zăpoare și puhoaie,
Prin care se ridică, în cîrduri mușuroaie
Și pînze de păianjeni și roiuri de viespare
Sau vezi lăsate urme, pe jos, de tîrîtoare.

[6] Cf. Al. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, t. I, Varșovia, 1902, p. 28 — 30 : reproduce relatarea călugărului Hieronim din Praga după lucrarea lui Enea Silvio Piccolomini, *Asiae Europaeque descriptio*, Köln, 1531.

ei caută văile („doliny") sau crestele golașe, de unde privirea intră în orizontul său larg, normal. Aceste imagini sînt caracteristice poeziei populare a zonelor respective și ele se transmit în mod perceptibil poeziei culte. Pușkin cînd urcă pe înălțimi caută, sau își imaginează, ca în poezia *Caucazul*, „piscurile pleșuve" de unde privirea alunecă „peste păduri" spre alte creste de munți, în ale căror „văi" primitoare mișună turme de oi[7]. Iar Mickiewicz are urechea formată pentru o muzică de stepă, încît în liniștea profundă a stepelor de la Marea Meagră (*Stepy Akermańskie*) i se pare că poate asculta glasuri de departe, tocmai din Lituania. Pentru el muntele Ceatîrdah din Crimeea, în sonetul *Czatyrdach*, este „catargul" peninsulei cu formă de navă, „minaretul lumii", de pe care privirea are margini largi peste „pădurea ca o haină neagră"[8]. Tablouri de stepă se găsesc la Șevcenko[9] și la alți scriitori.

Pădurea însă de copaci, în special cu frunza schimbătoare, din zona geografică temperată, fie la cîmpie pe un teren „scurs", fie pe dealuri și munți de diverse înălțimi, a prezentat un aspect primitor, cu poiene luminate, cu ascunzișuri ospitaliere ca niște case tăinuite, cu floră și faună pe potrivă, îmbietoare. Viața, în condiții geografice și istorice specifice, i-a împins pe oameni să-și caute împăcarea și sprijin de luptă cu asupriri de tot felul, în sînul unui asemenea „codru" primitor. Acest lucru se reflectă, de pildă, prin excelență în cîntecul popular românesc și în mare măsură în cîntecul popular bulgăresc [10], precum, în parte, și în cel sîrbesc,

---

[7] Al. Pușkin, *Полное собрание сочинений*, Moscova, 1954, t. IV, p. 86, și traducerea în românește a lui G. Lesnea în Al. Pușkin, *Versuri*, București, 1958, p. 93 ; de exemplu imaginile următoare :

Sub mine-i Caucazul. Pe-o culme-s stingher
De-asupra zăpezii, pe-un fir de cărare,
Se-nalță un vultur colo-n depărtare,
Plutind înspre mine pe limpede cer [...]
Sub mine trec norii ce-alene străbat ;
Prin ei se aude dînd vuiet cascada
Și piscuri pleșuve țîșnesc cu grămada ;
Mai jos crește mușchiul, tufișu-i uscat,
Iar dincolo-s codrii, verdeață bogată,
Și pasărea cîntă și ciutele saltă.

Iar dincolo-s oameni prin munți cuibăriți,
Și mișună turme prin văile grase,
Păstorul coboară spre văi mult voioase,
Aragva gonește-ntre țărmii umbriți...

Pentru prezența naturii și codrului în baladele românești, spre deosebire de bilinele rusești, vezi N. Roșianu, *Eposul popular rus și balada populară românească*, în „Romanoslovica", IV, 1960, p. 218 și urm.

[8] Adam Mickiewicz, *Sonety Krymskie* (Dzieła, I), Varșovia, 1955, p. 259 și 271. Traduceri în românește în Adam Mickiewicz, *Poezii*, București, 1957, p. 147 și 159. Compară pentru o corelație reciprocă de tonuri și culori cu *Adam Mickiewicz pèlerin de l'avenir*, în traducerea lui Ch. Dobzinsky, Paris, 1956, p. 137 și 145.

[9] Cf. T. Șevcenko, *Cobzarul*, traducere de V. Tulbure, București, 1963, p. 10, 32, 77, 510, 513, 548 etc.

[10] Cf. B. Anghelov și M. Arnaudov, *Българска народна поезия*, Sofia, f.a., p. 38, 45, 46, 48, 51, 62, 85 etc. Este de precizat că în limba bulgară noțiunea de „pădure" este reprezentată prin termenul *gora*, care în alte limbi slave înseamnă „munte".

după cum am semnalat într-o notă mai sus. Desigur, există nuanțe. Specialiștii în domeniul folclorului au atras atenția, în mod deosebit, asupra noțiunii de „codru" în percepția poporului romîn [11], care a legat cu acest element al naturii o prietenie caldă, ca și cu ființe scumpe, revăzute cu drag și de care se desparte cu durere:

Codrule, cu frunza lată,
Tu mi-ai fost mamă și tată [...]

Codrul cu frunza deasă
Tu mi-ești casă luminoasă [...]

Plînge, frunză, după mine,
C-am fost bun frate cu tine;
Plînge-mă, codrule, cu dor,
Că ți-am fost bun frățior [...][12]

Cunoscînd direct și adînc viața maselor populare, legată de o istorie și geografie specifice, M. Eminescu a receptat poezia folclorică în acustica ei exactă și a trăit profund emoția acestei creații. Între elementele de poezie folclorică, codrul, exact ca în percepția poporului, a căpătat primatul. Tema codrului a răsunat în chip deosebit în sufletul poetului, și personal s-a identificat cu poporul în cea mai trainică a lui conviețuire și destăinuire, găsind în codru însăși mîngîierea inimii și alinarea dorului și a durerilor. Ca și poporul, și păstrînd excelent tonalitatea de creație a acestuia, a văzut în codru un prieten drag, cu care a convorbit, în spiritul fidel al doinelor, creînd însă armonia pe care o putea realiza excepționalul său talent.

În acest înțeles, Eminescu a scris cîteva capodopere cu note și sonuri specific populare, ridicate de poet la rang de universalitate. Ele sînt mai ales *Ce te legeni ...*, *Revedere* și *Codrule, Măria Ta*. Este meritul unor cercetători ca D. Murărașu și D. Panaitescu-Perpessicius de a fi adunat și studiat cu răbdare și migală [13] fondul folcloric cunoscut poetului. Au rămas însă necunoscute multe paralele. Formele căutate de Eminescu personal, în tematica folclorică, nu constituie o simplă operă de artizanat, ci sînt o încercare repetată a diverselor sonuri pentru a nimeri melodia apropiată de cîntecul popular. În culegerea lui de literatură populară (precum și în alte culegeri) există numeroase piese și imagini, care i-au împrospătat matca de inspirație. Astfel, se știe că:

Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt?

---

[11] Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, curs litografiat, București, 1948, p. 183—189; I. C. Chițimia, *Probleme ale realismului în folclor*, în SCILF, XI, 1962, nr. 3—4, p. 637.

[12] Cf. Tache Papahagi, *op. cit.*, p. 184.

[13] M. Eminescu, *Literatură populară*, ed. D. Murărașu, Craiova [1936], 651 p. M. Eminescu, *Literatura populară*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, în *Opere*, t. VI, București, 1963, 756 p.

este un ecou al cîntecului popular, cu variante multiple, cules de însuși Eminescu :

Ce te legeni, plopule
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt?

Este de remarcat însă că poetul a identificat foșnetul și muzica „legănării" plopului îndurerat că va fi tăiat și dus „în Timișoară" ca să-l facă „fus de moară", cu acelea ale codrului [14], acesta amărît fiind, cu regularitate în doine, la venirea toamnei (ca și omul înfrățit cu el), de căderea frunzelor, de plecarea păsărilor spre țări calde, de coborîrea turmelor la vale, ca în doina :

— Săraci, brazi încetinați,
La ce foc vă legănați?
— Cum de nu ne-am legăna?
Ne-a venit o veste rea,
Că ne pleacă inima
Și s-apropie iarna [15]

Acestei suite populare, în numeroase variante, Eminescu i-a dat glas în versurile :

— De ce nu m-aș legăna,
Dacă trece vremea mea!
Ziua scade, noaptea crește
Și frunzișul mi-l rărește.

Bate vîntul frunza-n dungă —
Cîntăreții mi-i alungă;
Bate vîntul dintr-o parte —
Iarna-i ici, vara-i departe

Muzica legănării codrului și a cîntecului frunzelor, în acompaniere cu doinirea poporului, a devenit un motiv frecvent, în creația lui Eminescu de tip folcloric. În *Mușatin și codrul* întîlnim versurile de remarcabilă expresivitate :

Și cînd prinde a cînta
Codrii-ncep a răsuna,
Doina, cînd o tragănă,

[14] Cîntărețul popular însuși se adresează, în unele variante, codrului : „Ce te legeni, codrule / Fără ploaie, fără vînt? sau „Ce te legeni codrule, / Ori ți-e frunza galbenă?" (Cf. Ioan Șerb și Domițiam Cesereanu, *Folclor din Țara Zarandului*, în culegerea *Folclor din Transilvania*, ediție îngrijită de Ioan Șerb, București, 1962, t. I, p. 56, nr. 155 ; Nichifor Mihuța, *Folclor din Banat*, *ibidem*, t. II, p. 515, n. 82 ; vezi încă Ion Desmireanu, *Folclor din regiunea Cluj*, *ibidem*, t. I, p. 486 nr. 43).

[15] *Antologie de literatură populară*, vol. I : Poesia, București, 1953, p. 163.

Frunza toată-o leagănă
Că o cîntă trăgănat
Codrului de legănat [...] [16]

Imaginea este reluată de poet în cîntecul *Doină, doină, greu îmi cazi*, care prinde magistral rezonanța muzicală a doinei, pe rînd: în pădurea de brazi, în cea de aluni și în cea de fagi. De fiecare dată ecoul doinei răsună în ureche altfel:

Doină, doină, greu îmi cazi
Din pădurea cea de brazi,
Și cu jale îmi răsuni,
Din hugeacul de aluni,
Și m-adormi, m-adormi cu drag
Prin frunzișul cel de fag [...]
Că doina-i care-o cîntai —
Tragănă-se tragănă
Frunza-n codru leagănă [...] [17]

Trebuie să ai în minte o doină cu vers prelung („trăgănat"), care prinde vibrații de orgă în pădurea de brazi cu trunchiuri zvelte și cetina subțire, și care în pădurea de copaci seculari cu foaia lată răsună înfundat și dulce, pentru a înțelege exact percepția și versurile poetului. Doina se aude în mod real în păduri diverse ca din instrumente diverse.

În *Ce te legeni* ... Eminescu continuă cu jalea codrului părăsit de vietăți, rămas pustiu și bătut de gînduri, în versuri de o muzicalitate de tip popular inegalabilă:

Și de ce să nu mă plec,
Dacă păsările trec!
Peste vîrf de rămurele
Trec în stoluri rîndunele,
Ducînd gîndurile mele
Și norocul meu cu ele
Și se duc pe rînd, pe rînd,
Zarea lumii-ntunecînd,
Și se duc ca clipele,
Scuturînd aripele,
Și mă lasă pustiit,
Vestejit și amorțit
Și cu doru-mi singurel,
De mă-ngîn numai cu el!

Poetul, de fapt, nu inventează. Elementele muzicale și imaginile din *Ce te legeni*..., în altă dispoziție, se găsesc în poezia populară, uneori foarte

[16] M. Eminescu, *op.cit.*, p. 99.
[17] *Ibidem*, p. 125.

apropiat, ca în cîntecul *Ce te legeni, plopule*, cules de [illegible] nepus în lumină pînă acum :

— Ce te legeni, plopule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu vîrful tot la pămînt?
— Da cum nu m-oi legăna,
Dacă mi-a trecut vremea
Și-a venit iarna cea grea!
Vîntul bate vălurele
Și-mi aduce dor și jele
De pe unde-s păsărele.
Vîntu-mi bate năduşit,
Frunza-mi pică la pămînt,
Și mă lasă amărît.
Vîntu-mi bate cam domol,
Păsările se duc stol
Și mă lasă amărît,
De mă clatin la pămînt,
Făr'de ploaie, făr' de vînt [18].

Așadar, cîntărețul popular însuși a pus legănarea și jalea plopului (inclusiv a codrului) în legătură cu apropierea iernii, cu căderea frunzelor și călătoria păsărilor, nu numai cu teama că-l vor tăia, și-l vor face „fus de moară-n Timișoară" [19]. Desigur, păstrînd fondul folcloric, Eminescu a ridicat expresia creației la înălțimea ideii. Onomatopeele și melodia versurilor sînt de fapt familiare cîntărețului popular în aproape toate doinele codrului, cu care se simte înfrățit prin durere și jale comună ; dau încă un exemplu :

Jelui-m-aș și n-am cui,
Jelui-m-aș codrului.
Cînd îi verde,
Nu mă crede ;
Azi e jalnic ca și mine
Că nici frunza nu-i rămîne ;
Rămîn goale glomburele
De le bat tot vînturi grele ;
Rămîn numai crengile
De le bat vînturile,
Ca pe mine gîndurile [20].

---

[18] Tudor Pamfile, *Cîntece de jară*, București, 1913, p. 290.

[19] În unele variante este vorba de molid, care s-așteaptă să fie făcut cofe și doniţe (T. V. Doniga, *Poezii populare din Oaș, Maramureș și Năsăud*, în *Folclor din Transilvania*, t. I, p. 427) sau este vorba de brad, destinat pentru draniță de podit temnița (Ion Desmireanu, *Folclor din regiunea Cluj, ibidem*, II, p. 486, nr. 44).

[20] T. Podariu, *Flori de pe cîmpie*, Sibiu, 1929, p. 26 ; o variantă la M. Pompiliu, *Antologie romînă* ed. a III-a, Iași, 1890, p. 107 :

Este oarecum însăși muzica din *Ce te legeni ...*

Negreșit, în *Ce te legeni ...* intuim o stare sufletească a poetului, dar ea este comună cu aceea a sufletului popular în fața naturii, exprimată fiind în tonuri similare. Parafrazînd pe Sadoveanu, putem afirma că Eminescu a reluat motivul folcloric cu sufletul de veacuri al poetului anonim și cu arta acestuia, dar și a lui, a marelui poet. Numeroase și deosebit de frumoase sînt doinele care cîntă codrul în tonuri de meditație melancolică, dar nu trebuie înțeles că Eminescu a rămas la còpii după poezia populară. Este de subliniat în special că avînd în sînge și în inimă un fond local de poezie lirică populară, poezia codrului țîșnește la poet în mod natural, ca o fîntînă arteziană. Codrului de viziune populară, în tablou fragil, terestru, Eminescu îi opune un codru introdus în dimensiuni cosmice, cîntat, se poate spune, cu muzica sferelor, dar acest codru se leagă tainic, prin numeroase firișoare și imagini, de codrul liricii populare românești și nu se aseamănă, de exemplu, cu pădurea romanticilor germani „întunecată", „neagră", „înfricoșetoare", bine cunoscută de fapt poetului.

Contopindu-se cu simțirea poporului și cu creația lui folclorică, Eminescu i-a adus acestui popor un cald omagiu, înscriind o temă, cu note specifice, desprinsă din vatra folclorului, la nivel de înaltă literatură. Și nu poate surprinde faptul că *Ce te legeni ...* a fost gustată de străini ca o poezie cu fond și tonalitate noi, iar pentru traducătorii în limbi străine a devenit o piatră de încercare în efortul de transmitere a imaginilor și a muzicii interioare a cuvintelor [21].

Pînă la *Ce te legeni...*, creat în 1883, Eminescu a scris însă alte poezii pe tema codrului. Cu patru ani mai devreme, în 1879, el compune *Revedere*. Această elegie nu este o integrare în spiritul folcloric și de gradul celei de mai sus. Ea are însă atmosferă și note folclorice. Reîntîlnirea cu codrul este de tonalitatea doinelor și invocarea „Codrule, codruțule" este în fond a unei doine :

Codrule, codruțule,
Deschide-ți cărările
Să-mi duc supărările... [22]

Jelui-m-aș și n-am cui,
Jelui-m-aș codrului;
Codru-i jalnic ca și mine
Că nici frunza nu-i rămîne,
Numai grele clomburele
Să le bată vînturi grele,
Vremurile, vînturile,
Ca pe mine gîndurile.

[21] Sînt de remarcat unele traduceri în italiană, printre care aceea a lui Ramiro Ortiz, care a reușit să transpună mult din imaginile și muzicalitatea onomatopeică a poeziei (cf. Mihail Eminescu, *Poezie*, trad. Ramiro Ortiz, Florența, 1927, p. 38).

De asemenea, remarc traducerile în polonă, făcute cu deosebită percepție a originalului, în 1933, de poetul Emil Zegadłowicz (1888—1941) și în 1960 de poetul Stanisław Dobrowolski (M. Eminescu, *Wybór poezji i poematów*, trad. de Emil Zegadłowicz, Varșovia, 1933, p. 28 și M. Eminescu, *Poezje*, Varșovia, 1960, p. 91).

[22] I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, 1893, p. 26.

invocare întîlnită de altfel frecvent în creația populară :

Codrule, codruțule
Mult mă-nchin, drăguțule,
Și te las cu sănătate,
Că mă duc din nou la sate [23]

sau chiar în culegerea de poezie populară a lui Eminescu :

Codrule, codruțule
Dezmorțește-ți apele
Și grăbește
de-nfrunzește [...] [24]

Convorbirea poetului cu codrul se duce pe tema fragilității omului față de vigoarea și reîntinerirea naturii, idee existentă în cîntecele populare, în forme variate :

Mă mir, codrule, de tine
Dumnezeu cum te mai ține,
Că iarna îmbătrînești,
Primăvara-ntinerești.
Eu, cînd oi îmbătrîni,
Nu oi mai întineri [25]

sau :

Frunză verde trei alune,
Ferice, codre, de tine,
Că nu-mbătrînești ca mine !
Vine toamna, îngălbinești,
Primăvara lăstărești ;
Primăvara cînd sosește,
Frunza-n tine lăstărește
Și tot tînăr te găsește [26]

Așadar, Eminescu a avut în poezia populară elementele de bază, care i-au sugerat fondul poeziei sale *Revedere*, în tonuri și cadență similare, ridicîndu-se de la o filozofie populară de veacuri, percepută adînc de poet, la o meditație personală sensibilizată cu măiestrie în convorbirea cu codrul :

Codrule, codruțule,
Ce mai faci, drăguțule,
Că de cînd nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut [...]

[23] Tudor Pamfile, *op.cit.*, p. 291.
[24] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, t. VI, București, 1963, p. 238.
[25] Cf. *Doine, cîntece, strigături*, ediție de A. Amzulescu și G. Ghiță, București, 1955, p. 142.
[26] *Ibidem*, p. 140.

— Codrule cu rîuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tînăr precum ești
Tot mereu întinerești [...]

Desigur, poetul a cunoscut din poezia populară mai mult decît a rămas în manuscrisele sale și inspirația sa folclorică a fost mai profundă decît se poate conchide din însemnările conservate. În *Revedere* el pune codrul să răspundă cu o imagine de origine populară, care încredințează că „numai omu-i schimbător" pe pămînt, iar codrul și elementele naturii sînt permanente :

Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămînem :
Marea și cu rîurile,
Lumea cu pustiurile,

Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

Această imagine folclorică i-a devenit dragă lui Eminescu și a folosit-o, de asemenea, în alte creații, ca de pildă în *Doină* :

Că atunci te voi uita
Cînd nu s-or mai arăta
Lîngă mare rîurile,
Lîngă drum pustiurile,
Luna și cu soarele
Și-n codru izvoarele [27]

Este de subliniat că geniul poetului a folosit procedeul repetării maginilor frumoase, luînd întocmai exemplu din creația populară.

Dar dacă în 1879 Eminescu încearcă să ridice fondul poeziei populare la o meditație personală, de excepțională rezonanță, cu cîțiva ani mai devreme, prin 1876, el se identifică aproape total cu poporul în omagierea codrului, încercînd două variante de tip folcloric. Variantele sînt apropiate, una este însă mai scurtă (15 versuri) și mai aproape de cîntecul popular, cealaltă este mai lungă (21 de versuri) și în ea Eminescu a realizat o elegie în numele și în structura doinei românești. Primele versuri sînt identice în ambele variante :

Codrule, Măria Ta,
Lasă-mă sub poala ta,
Că nimica n-oi strica

În continuare sînt schimbări în care, pe lîngă ideea „culcușului" haiducesc și a ospitalității, poetul aude și traduce în cuvinte muzica frunzelor, a

[27] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, t. VI, p. 126.

crengilor, a poienii („rariștea de fag") cu acustica ei, a întregului codru în bătaia și legănarea vîntului. În varianta mai apropiată de spiritul doinei scurte, Eminescu continuă cu versurile :

Numa-n umbră m-oi culca [...]
Și s-aud vuind cu drag
Vîntu-n crengile de fag.
Vîntu sună, tragănă
Frunza-n codru leagănă etc. [28]

În cealaltă variantă, continuarea are un conținut social mai accentuat și o nouă muzică a codrului :

Că nimica n-oi strica
Fără num-o rămurea
Să-mi atîrn armele-n ea.
Să le atîrn la capul meu
Unde mi-oi așterne eu [...]
Să mă culc cu fața-n sus
Și să dorm dormire-aș dus ;
Dar s-aud și-n visul meu,
Dragă codri, glasul tău,
Din cea rariște de fag
Doina răsunînd cu drag,
Cum jelind se tragănă
Frunza de mi-o leagănă [...] [29]

Este în această poezie nu numai imaginea haiducului, dar și o muzică raportată subtil la un anumit soi de codru, percepută de o ureche obișnuită cu pădurile de plai și cu ecourile lor.

De fapt, imaginea codrului primitor, a codrului sălaș pentru cîntăreții lui, casă pentru omul hăituit în trecut de nevoi și dușmani, apare în însăși doina populară. Cu Eminescu împreună, poporul a cîntat codrul și i s-a adresat în termeni similari :

Codrule, Măria Ta,
Te rog nu te supăra
De ce-mi iau o creangă mie
Ca s-o pun la pălărie.
Tu ești mare și bogat,
Pentru-o creangă nu-i păcat ;
Ești bogat și primitor ;
Le dai daruri tuturor ;
Zărilor le dai sălaș,
Cuiburi puilor golași [...] [30]

---

[28] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, t. VI, București, 1963, p. 540.
[29] *Ibidem*, p. 124.
[30] Bela Bartok, *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, București, 1913, p. 8.

Este o capodoperă populară, și doina lui Eminescu, *Codrule, Măria Ta*, își găsește deci substratul elementelor sale de bază în creația poporului ivită de data aceasta sub forma unei splendide ode.

Astfel, pînă la cea mai cunoscută poezie închinată codrului, *Ce te legeni ...*, Eminescu a realizat creații, în același sens, și cu o artă specific folclorică.

Imaginea codrului la Eminescu n-a rezultat numai din cunoașterea personală și directă a acestui element al naturii românești, ci și din percepția cîntării codrului în poezia populară. De aceea, codrul apare în imagini multiple în creația lui Eminescu, de la cea realist poetică pînă la cea fantastică de basm, în care elementele naturii și obiectele pot fi de aramă, de argint sau de aur :

De treci codrii de aramă, de departe vezi albind
Ș-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint...

Și astfel muzica pădurii de argint, a codrului de aramă capătă tonuri metalice diverse. Codrul este invocat pe file de scrisoare în *Scrisoarea III*.

Cu elemente folclorice, în țesătură personală de basm, a cîntat Eminescu inegalabil lumea codrului (*Povestea codrului*) în termeni populari :

Împărat slăvit e codrul,
Neamuri mii îi cresc sub poale,
Toate înflorind din mila
Codrului, Măriei Sale.

Poetul evocă vietățile și gîngăniile pădurii într-un tablou odihnitor de viață, potrivit pentru sentimentul iubirii între tinerii în floare, ca și natura. El vorbește de „codrul de fagi", de codrul cu izvoare, cu cerbi, cu ciute sprintene, cu sunet de bucium de la stîni de oi, de codru-gazdă, care alină dorul și-i dă omului senzația prieteniei reale. Este întru totul imaginea pe care și-a făcut-o poporul romîn despre codru în numeroase doine.

Pînă într-atît s-a identificat Eminescu cu codrul poeziei populare, încît, cînd vrea să se stingă la marginea mării (*Mai am un singur dor*), el dorește totuși să aibă „codrul aproape", pat din tinere ramuri, cîntarea frunzișului veșted de toamnă, cîntarea cetinilor etc. Imperceptibil s-a strecurat în creația sa unda cea mai rezistentă și poate cea mai frumoasă a cîntării populare. Prin aceasta a ridicat la rang de înaltă poezie creația folclorică.

Eminescu a cîntat marea, cerul și luna, lacul, dar pentru nici unul din aceste elemente ale naturii nu a găsit un atît de puternic suport folcloric ca pentru codru. În acest ultim caz, poetul a folosit în chip genial imagini din creația populară și a realizat poezii care îi fac distincția între alți creatori și-l apropie în cel mai înalt grad de una din caracteristicile fundamentale ale liricii populare românești : poezia codrului. Prin aceste note distincte ale creației sale, ca și prin altele, Eminescu este expresia literară înaltă a pămîntului românesc, și nu este de conceput apariția lui în cîmpul unei alte literaturi naționale, a celei ruse, să zicem, a celei polone sau

engleze, după cum Pușkin, Mickiewicz sau Byron, prin culoarea și fondul creației lor, nu pot fi plasați în alte literaturi, în afară de cele ale popoarelor lor.

Fiecare din ei intră în literatură nu numai cu nota personală, dar și cu un „substrat folcloric" (mai ales la romantici), sedimentat de lungi veacuri, în sufletul națiunii. Comparatismul literar învederează tocmai aceste linii distincte, ridicate la valoare universală de opera marilor creatori.

ЛЕС КАК ОДИН ИЗ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭМИНЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Автор рассматривает один из элементов природы, а именно лес, часто встречающийся в поэтическом творчестве М. Эминеску. Никто из румынских поэтов не воспевал лес с такой любовью и постоянством. Автор считает, что и в мировом литературном творчестве не существует описаний леса в том звучании, в котором он появляется у великого румынского поэта. Зато наблюдается идеальное соответствие, с этой точки зрения, между творчеством Эминеску и румынским фольклором.

Сравнивая народное творчество различных стран, главным образом стран Восточной Европы, а также отражение темы леса в творчестве поэтов этих стран, автор показывает, что в этом отношении творчество великих поэтов романтиков — Эминеску, Мицкевича, Пушкина и др.— отражало местные географические условия, т.е. различные типы лесов, специфический образ которых атавистически вошел в фольклор, позднее включившись в национальные литературы, представленные выдающимися поэтическими гениями. Существует глубокое различие между лесами, воспетыми Эминеску, Мицкевичем, Пушкиным и немецкими романтиками.

В заключение автор подчеркивает, что М. Эминеску, не удовлетворившись простыми фольклорными мотивами, по-особому воспринял «существо» и жизнь леса, передав их с такой музыкальностью и красочностью, которые еще не встречались в мировой литературе. Эти черты, характерные для всего творчества Эминеску, с особой силой выступают в таких стихотворениях как «Что ты, лес, качаешься . . .», «Свидание», «Лес — великий самодержец».

UN ÉLÉMENT FOLKLORIQUE DANS LA CRÉATION DE M. EMINESCU : LA FORÊT

RÉSUMÉ

L'auteur s'occupe d'un des éléments de la nature qui revient souvent dans la création de M. Eminescu : la forêt. Aucun poète roumain n'a jamais chéri la forêt avec tant de tendresse.

L'auteur souligne que l'abondance et la finesse des détails pour décrire la forêt, que l'on rencontre dans l'œuvre d'Eminescu, sont uniques dans la création littéraire universelle. Mais il remarque en même temps la correspondence éloquente entre la création du poète et la poésie folklorique roumaine.

En comparant les créations folkloriques de différents peuples, surtout ceux de l'Europe orientale, et le reflet du thème de la forêt dans la poésie cultivée de ces peuples, l'auteur indique que les grands écrivains romantiques, Eminescu, Mickiewicz, Pouchkine, etc., ont fait œuvre de création dans l'ambiance de la nature environnante, aux forêts si différentes selon les contrées.

Ces images, spécifiques pour chaque peuple, imprimées d'une façon atavique dans le folklore, ont été évoquées ensuite dans les littératures cultivées nationales par les grands génies créateurs, certes, de manière bien distincte, car il y a des différences évidentes entre la forêt peinte — *ut pictura poesis* — par Eminescu, Mickiewicz, Pouchkine, ou par les romantiques allemands, etc.

Outrepassant les simples motifs folkloriques, M. Eminescu a perçu d'une manière personnelle «l'âme» et la vie de la forêt, qu'il a chanté en des nuances et tons musicaux inoubliables. Ce art achevé, largement diffusé dans sa création en général, apparaît avec plus d'évidence dans une série de poésies, telles *Ce te legeni codrule ...*, *Revedere*, *Codrule Măria Ta.*

EMINESCU ŞI OPINIILE CRITICE ALE VREMII SALE

DE

RODICA FLOREA

Cînd se întreba cu amărăciune : „Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?", încercînd chiar să ia hotărîrea de a părăsi poezia : „De-oi urma să scriu în versuri, teamă mi-e ca nu cumva / Oamenii din ziua de-astăzi să mă-nceapă a lăuda. / Dacă port cu uşurinţă şi cu zîmbet a lor ură, / Laudele lor desigur m-ar mîhni peste măsură", Eminescu nu se exersa pur şi simplu cu ritmuri şi rime noi ci exprima o stare sufletească reală, declanşată la rîndu-i de o stare de lucruri reală. Timbrul unic al stihurilor eminesciene n-a impresionat de la început şi unanim sensibilitatea contemporanilor. Ba chiar, dacă încercăm o proporţionare aproximativă, se poate afirma că, pînă spre sfîrşitul vieţii sale, cel pe care Maiorescu îl percepuse „poet în toată puterea cuvîntului", iar Gherea — într-o impulsiune către superlative — îl numise „cel mai genial poet contemporan la noi", a fost mai mult ignorat sau — şi mai rău — denigrat, decît pătruns în miracolul creaţiei sale. Strălucirea geniului său a apărut contemporanilor, uimindu-i abia cînd, întocmai stelei îndepărtate a cărei lumină a ajuns pe pămînt după mii de ani, se cufundase în bezna ireductibilă a nebuniei şi a morţii. Ceea ce nu izbutise viaţa, zbuciumată, mizeră, dar încărcată de sensuri şi frămîntări înalt creatoare a izbutit agonia devenită publică. Puţini au fost clarvăzătorii care, depăşindu-şi epoca, au ştiut să descifreze adevăratul sens şi viitoarea faimă a operei eminesciene. Gherea însuşi, începînd să scrie despre Eminescu abia în 1887 în „Contemporanul", încearcă să găsească o explicaţie, mai bine-zis un răspuns explicativ în polemica sa cu D. Panu [1], care remarcase în studiul său că Eminescu, n-a fost băgat în seamă la început şi a devenit celebru după ce a înnebunit. Gherea dă o explicaţie pe linia cunoscutei sale metode de interpretare sociologic-materialiste şi anume, arată că la începutul exprimării sale poetice Eminescu „cu ochiul său profetic (...) a văzut şi a simţit

[1] D. Panu, *Asupra criticei şi literaturei*, în *Studii critice*, vol. III, p. 131—202.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 251—276, BUCUREŞTI, 1964

viața care se închega împrejurul său și care trebuia să ia o dezvoltare mai mare, mai tîrziu. Iată de ce Eminescu n-a fost înțeles de la început".

De fapt, cu excepții nesemnificative, pînă în tragicul an al îmbolnăvirii iremediabile — 1883 — geniul poetic al lui Eminescu a fost intuit și destăinuit contemporanilor, doar de Titu Maiorescu. Și dacă nu ne uimește prea mult faptul că poeziile publicate în „Familia" între 1866 și 1869 n-au stîrnit nici o reacție, poeziile suferind, inevitabil, de slăbiciunile încercărilor juvenile — cu atît mai mult în schimb, atrage atenția și nedumerește opacitatea opiniei publice și a cercurilor literare competente din acea vreme, față de evoluția a lui Eminescu către desăvîrșirea poetică, evoluție vizibilă cu deosebire în deceniul 1870 — 1880. Debutul în „Familia" — cu poezia *De-aș avea* — publicată în numărul din 25. II/9 III 1866 a fost salutat binevoitor de către Iosif Vulcan — directorul revistei. Totuși o recomandare destul de banală în presa literară a timpului ca aceasta : „Cu bucurie deschidem coloanele foaiei noastre acestui june numai de 16 ani, care cu primele sale încercări poetice trămise nouă ne-a surprins plăcut", nu poate fi dilatată pînă într-atît încît să fie luată drept dovadă incontestabilă a unei geniale și timpurii descoperiri. Iosif Vulcan nu-și precupețise niciodată amabilitățile față de tinerele talente românești, adăpostite în coloanele revistei sale, iar în cazul lui Eminescu nu făcea nici o excepție. Nici nu știm măcar dacă, după ce Eminescu își încetează, în 1869, cu poeziile *Junii corupți* și *Amicului F. I.*, colaborarea la „Familia" și pînă în 1883 cînd revine publicînd aici, *S-a dus amorul*, *Cînd amintirile*, *Adio*, *Ce e amorul*, *Pe lîngă plopii*, *Și dacă*, Iosif Vulcan a mai urmărit urcușul poetic al tînărului căruia îi fusese gazdă și naș literar, schimbîndu-i numele de Eminovici cu cel care avea să ducă peste hotare faima poeziei românești. Pe afirmațiile cu caracter retrospectiv pe care Vulcan le făcea în 1885, cînd gloria lui Eminescu era în plină efervescență, nu se poate pune prea mult temei. Vulcan își amintea cu mîndrie împrejurările debutului lui Eminescu făcîndu-și — cu discreție de altfel — un titlu de laudă din faptul că a înțeles de la prima lectură că avea de a face cu „un talent adevărat care avea un viitor frumos în literatura română". Între timp, observa Vulcan cu încîntarea descoperitorului, „Eminescu s-a înălțat din ce în ce mai sus pe calea Parnasului român și astăzi putem să constatăm că dînsul este o decoare a beletristicei noastre". Sinceritatea entuziasmului cuprins în aceste afirmații nu poate fi pusă la îndoială, totuși, faptul că în toată epoca colaborării lui Eminescu la „Convorbiri literare" în revista „Familia" nu apar nici măcar note de semnalare dacă nu studii și articole critice, ne dă dreptul să presupunem că înălțarea lui Eminescu de care vorbește Iosif Vulcan a fost sau ignorată sau inconsecvent urmărită. Firește că meritul marelui om de cultură Iosif Vulcan, merit sporit prin aceea că a încurajat, prin publicare, primele manifestări poetice eminesciene, rămîne de necontestat. Dar fiind vorba, în primul rînd, de reacția criticii literare a timpului față de opera lui Eminescu, am socotit necesară o cercetare cît mai atentă și mai obiectivă. De fapt, cum am mai arătat, singura receptare critică de întindere și valoare intelectuală din acest deceniu 1870 — 1880, rămîne articolul lui Maiorescu *Direcția nouă în poezia și proza română*, din 1871. În asemenea atmosferă

de ignorare, indiferenţă sau ostilitate declarată ne apare cu atît mai plăcut surprinzătoare preţuirea pe care, cu un an înaintea lui Maiorescu, i-o acordă lui Eminescu Grigore Melidon, poet şi profesor la Academia Mihăileană. Acesta semneaza în „Secolul" [2] o poezie intitulată : *Eminentului poet Eminescu* în care, întrebîndu-l cu reproş de ce îşi acordă glasul pe struna disperării şi a pesimismului sumbru, insită asupra geniului pe care-l întrezăreşte (poezia e scrisă imediat după apariţia în Convorbiri a poeziei *Epigonii* — 15 VIII 1870), geniu capabil şi îndatorat să cînte mai ales bucuriile patriei şi simţirile eroice : „Pentru ce sombru de gînduri, scoţi din lira ta duioasă / Cîntul trist al disperării, minţind geniului tău ; / Cînd accentul tău sonore, şi-a ta limb-armonioasă, / Pune omul în uimire, ca la cîntul unui Zeu !" ...

Aprecierile elogioase ale lui Iacob Negruzzi, redactorul Convorbirilor, care-şi aminteşte, evocînd apropierea lui Eminescu de Junimea, că citind *Venere şi Madonă*, prima poezie trimisă la Convorbiri, a exclamat : „În sfîrşit am dat de un poet", au fost date publicităţii mult mai tîrziu, în volumul *Amintiri din Junimea* [3]. Cu caracter personal şi cunoscute tardiv de public rămîn şi amintirile sau scrisorile lui Slavici [4]. Între acestea unele cuprind observaţii critice judicioase deşi, cel mai adesea, alternînd cu uimitoare dovezi de înţelegere eronată. Într-o scrisoare către I. Negruzzi — din 1874 [5], numindu-l „măestrul" său şi afirmînd că „felul gîndirii sale mă seduce şi nu mai puţin mă seduce forma în care se manifestă acest fel", şi că „a nimărui limbă nu-mi place ca şi a lui Eminescu", Slavici ajunge să facă nişte comparaţii şi nişte apropieri cel puţin bizare şi dovedind un gust artistic îndoielnic. Astfel, prolixitatea recunoscută a lui A. P. Xenopol îi apare drept „precizitate", iar lui Pantazi Ghica — atacat de Maiorescu în „Beţia de cuvinte" îi admiră uşurinţa în exprimare. „Eminescu îmi pare însă precis ca şi unul şi uşor ca şi celălalt", rotunjeşte Slavici o nefericită şi confuză comparaţie.

Faţă de astfel de aprecieri pozitive, cu totul întîmplătoare şi cu caracter personal, valoarea articolului maiorescian sporeşte. Abia după trei poezii publicate în Convorbiri : *Venere şi Madonă* (15 IV 1870), *Epigonii* (15 VIII 1870) şi *Mortua Est* (1 III 1871) nelăsînd neobservate slăbiciunile dar pătrunzînd adîncimea cugetării şi simţirii, Titu Maiorescu se arată edificat asupra autenticităţii talentului eminescian, şi are îndrăzneala, convins că nu se pripeşte, să-şi dezvăluie public părerile. Întrebîndu-se „va avea Romînia un viitor ? Se mai află în poporul ei destulă putere primitivă pentru a ridica şi a purta sarcina culturii ?", şi socotind literatura ca o manifestare a direcţiei spiritelor societăţii contemporane lui, Titu Maiorescu îşi exprima speranţa că răspunsul este afirmativ şi constata o reacţie salutară produsă în literatura din jurul lui 1870. Analizînd „Noua direcţie" în poezia romînă caracterizată după părerea sa „prin simţămînt

---

[2] Grigore Melidon, *Eminentului poet Eminescu*, în „Secolul", Iaşi, 5 septembrie 1870, an. II, nr. 28, p. 4.

[3] Iacob Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, 1921, ed. V.R.

[4] Amintirile lui Slavici apar în volum abia în 1924 iar scrisorile au fost strînse de Torouţiu în colecţia sa de *Studii şi documente literare*.

[5] Torouţiu, *op.cit.*, vol. II, p. 270.

natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene, și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național", Titu Maiorescu se oprea asupra unui număr de poeți atrăgînd atenția că „valoarea lor nu este deopotrivă, sînt cîteva talente eminente între ei, sînt multe talente inferioare și unii și alții însă sînt pe calea naturală și aspiră cu bună credință spre adevăr". Enumerarea acestor poeți, — Alecsandri, Eminescu, Bodnărescu, Matilda Cugler, Șerbănescu, Petrino, — semnificativă pentru noi, a fost, în epocă, prilej de uimiri, de reacții aprobative sau, cel mai adesea, de ironii, suspiciuni și chiar atacuri furibunde din partea contemporanilor. Punîndu-l în fruntea direcției noi pe V. Alecsandri, Maiorescu îi dădea drept vecin imediat pe Eminescu. Pentru cititorii de astăzi, caracterizarea pe care Maiorescu i-o făcea lui Eminescu, apare prea reticentă, uneori chiar cu erori, pentru contemporani ea era însă scandalos de favorabilă. Apropierea, chiar egalarea cu Alecsandri stîrnea nedumeriri și dezaprobări. Citită atent, fraza amplă în care Maiorescu încearcă să adune trăsăturile psihologico-poetice ale lui Eminescu și să-i închege un portret succint dar esențial, dă la iveală o atitudine pe care criticul, conștient sau nu, căuta să și-o disimuleze. Ea pare izvorîtă dintr-o luptă continuă între entuziasm exploziv și înțelepciune rece. Fiecare apropiere elogioasă e frînată din drumul către superlativ de o caracteristică opusă, în fiecare calitate poetică e căutată și negarea ei. „Cu totul deosebit de felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format încît ne vine greu să-l citățm îndată după Alecsandri dar, în fine, *poet în toată puterea cuvîntului* este d. Mihail Eminescu". O asemenea viziune unduioasă, în care fiecare laudă își primește prompt corectivul, ne apare astăzi insuficientă, lăsîndu-ne nealterată prețuirea pentru cel dintîi explorator al frumuseților poetice eminesciene. Lectura poeziei *Venere și Madonă*, „strania sa poezie", îi dă prilej criticului să recunoască „farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și pe lîngă aceste (lucru rar între ai noștri) iubirea și înțelegerea artei antice". Deși *Epigonii* se opunea programului Junimii datorită cărui fapt antiteza cuprinsă în poem i se pare lui Maiorescu „foarte exagerată" totuși criticului i se impune superioritatea poetică a lui Eminescu față de un poet ca Nicoleanu, de pildă, care blama la rîndu-i, decăderea societății în care trăia. Ironia amară a acestuia îi apare lui Maiorescu, mult mai puternică și mai aprofundată în Eminescu.

Meticulos și vrînd să-și manifeste nepărtinirea, Maiorescu citește vers cu vers semnalînd deopotrivă calitățile dar și ceea ce i se pare nerealizat. Crede astfel că descoperă o confuzie în comparația dintre *Venere* și *Madonă*, deși el este cel care nu înțelege intenția poetului de a cînta femeia în dubla ei frumusețe : fizică și spirituală. Tranziția — în aceeași poezie — de la vehemența disprețuitoare la adorația plină de căință, i se pare „originală și plină de efect însă prea calculată" (această opinie critică e socotită mai tîrziu, de către Gherea, greșită. Aceeași trecere i se pare acestuia „cît se poate de firească și de reală" [6]).

[6] Gherea, *Eminescu*, în *Studii critice*, vol. I, p. 152.

Cea mai izbutită dintre cele trei poezii cunoscute, publicate în Convorbiri pînă la apariţia acestui articol, e socotită de Maiorescu a fi *Mortua Est*, în care observa „un progres simţit în precizia limbajului şi în uşurinţa versificării", deşi nu trece cu vederea unele rime proaste sau abuzul nepoetic al cuvîntului „pală". „Nu înţelegem, nu putem primi această neglijenţă a formei — precizează Titu Maiorescu. Tocmai spre deşteptarea publicului romîn din nepăsarea lui trebuie prezentate numai formele estetice cele mai curate".

Acest articol al lui Titu Maiorescu a declanşat o adevărată campanie furibundă împotriva lui Eminescu. De fapt atacul nu era îndreptat în primul rînd şi nu exclusiv împotriva lui Eminescu, ci împotriva autorului articolului şi a şcolii literare pe care o iniţiase şi pe care o conducea. Eminescu era victima unor uri personale şi interese politice ce se ţeseau între o personalitate marcantă a partidului conservator, ca Titu Maiorescu, şi alţi reprezentanţi ai partidului liberal sau pur şi simplu personalităţi literare mai mult sau mai puţin cunoscute, lezate de indiferentismul sau deprecierea unui critic reputat. Foarte rar hărţuielile ignobile la care e supus Eminescu îmbracă forma unor articole închegate care aparţin criticii literare. Am fost nevoiţi, astfel, să culegem opinii critice, favorabile sau mai ales negative, din articole întîmplătoare. Cel mai adesea, comentatorii săi se mărginesc fie la citarea negativă — în bloc — alături de alţi poeţi promovaţi de Junimea, fie la zeflemeli, aluzii depreciative, obiecţii meschine, cancanuri de un nivel coborît, bagatelizări. Focul e deschis din nefericire de un nume ilustru, ca Haşdeu, care, războindu-se cu „Convorbirile literare" şi, respectiv, cu Maiorescu, înfiinţează începînd cu numărul din 9 VI 1871 din „Columna lui Traian", o rubrică de *Varietăţi* cu un subcapitol intitulat *Poezia Maiorescu*. Anunţul făcut „pentru ca toată lumea să vadă, ca ce fel de poesie anume este *noua direcţiă* a „Convorbirilor literare", vom reproduce din ele în fiecare număr al „Columnei lui Traian" sub modesta rubrică a *Varietăţilor* — cîte o mostră din muza d-lor al-de Bodnărescu, Eminescu, Pogor, I. Negruzzi, Matilda Cugler etc." — este îndestul de lămuritor asupra intenţiilor. Numărul din 25, 28 VI 1871, cuprinde *Noaptea* lui Eminescu, reprodusă fără comentarii dar cu sublinieri elocvente.

Semnalul fiind astfel dat, Eminescu devine ţinta predilectă a atacurilor lipsite de onestitate cu care cronicarii vremii încercau să-l vulnereze pe Maiorescu şi gruparea Convorbirilor. Bogăţia neobişnuită de idei şi profunzimea filozofică a liricii lui Eminescu nu izbuteau să străbată crusta groasă a invidiilor şi intereselor personale. El era incriminat pentru ceea ce a constituit de fapt, semnul geniului : lupta stăruitoare împotriva canoanelor care stăvileau lărgirea orizontului poetic. Străduinţa lui de a desfiinţa barierele rigide, care făcuseră pînă atunci din limbajul admis în poezie un instrument slab şi insuficient, e luată drept nepriceperea unui profan care impietează templul inaccesibil al poeziei. Revista „Columna lui Traian" nu e singura în care Eminescu este respins şi negat ca poet. Se poate vorbi de o coaliţie întreagă între reviste şi ziare ca „Tribuna", „Revista Contimporană", „Romînul", „Ghimpele", „Telegraful", precum şi cu publicaţii ieşene ca : „Perdaful", „Curierul Balassan", „Apărătorul

legei" etc. care au publicat materiale dacă nu direct defăimătoare, în orice caz de diminuare sau de negare a valorii operei eminesciene. Publiciști și literați destul de cunoscuți ca Bonifaciu Florescu, Pruncul cu pseudonimul Gr. Gellianu, V. A. Urechia, D. Aug. Laurian, M. Zamfirescu, Petre Grădișteanu, Pantazi Ghica, Gr. H. Grandea și alții și mai mărunți se întreceau în a scorni metode noi de atac, trecînd de la șicană și de la gluma aparent inofensivă la apostrofări vulgare. După poezia *Noaptea*, ridiculizată de Hașdeu vine rîndul *Egipetului* — publicat în „Convorbiri literare" în 1872. Analiza făcută cu rea credință acestei poezii constituie tema principală a articolelor polemice cu care Petre Grădișteanu sau Pantazi Ghica îl atacă pe Maiorescu. Aversiunea și atacurile sînt reciproce, iar replicile se întrețes cu promptitudine. Maiorescu își rîde, cu recunoscuta-i causticitate elegantă de beția de cuvinte din „Revista Contimporană"[7]. Încercînd să-l egaleze în ținuta intelectuală, Pantazi Ghica nu reușește să răspundă decît cu un articol veninos, abundent în pedanterii și prețiozități fals erudite [8]. Acest articol, dar mai ales cel al lui Petre Grădișteanu din „Revista Contimporană" [9] îi prilejuiesc lui Maiorescu prelungirea polemicii cu un „al doilea studiu de patologie literară" [10]. Ambiționîndu-se să nu fie mai prejos decît Maiorescu în depistarea erorilor de limbaj și de versificare Petre Grădișteanu, în articolul amintit, își alege pentru exemplificare poezia *Egipetul*. Obiecțiile se mențin, meschine, în marginea formală, scormonind incorectitudinile de metrică și prozodie. „Mare necaz trebuie să fi avînd d. Eminescu pe prozodie ca să-și permită a rima *sbor* cu *nori* și *rază* cu *luminoasă*" — exclamă Petre Grădișteanu și continuă prin a întreba perfid : „De ce nu și *casă* cu *lună*? Amîndouă se termină cu aceeași vocală". „Asemenea inepții — afirmă cu răutate autorul — nu sînt tolerate nici unui școlar din clasa III gimnazială, și d. Eminescu este în fruntea nouei direcțiuni". Atît Petre Grădișteanu cît și alții care l-au socotit nepoet pe Eminescu nu erau capabili, sau ulterior se încăpățînau, să nu vadă efortul acestuia de a lărgi și a multiplica posibilitățile de exprimare ale unei limbi poetice pînă atunci limitată și că era firesc ca defrișînd terenuri neexploatate să nu izbutească dintr-odată a purifica totul. Raportate la rigiditatea normelor poetice, erorile de rimă sau forme gramaticale ce i se imputau lui Eminescu erau reale, numai că foarte puțini își dădeau seama că poetul se străduia să toarne în forme noi o bogăție de idei și sentimente neabordate încă sau încercate tangențial, și că această trudă fără precedent în literatura noastră nu putea da de la început roade lipsite de orice cusur.

La fel de pornit și nedrept, Aug. Laurian, comentînd o poezie a lui Bodnărescu, cu greșeli de rimă, nu scapă prilejul să plaseze niște insinuări

---

[7] Titu Maiorescu, *Beția de cuvinte în Revista Contimporană, studiu de patologie literară*, în „Convorbiri literare", VII, 2, 1 mai 1873.

[8] Pantazi Ghica, *Cîteva cuvinte asupra criticei d-lui Titus Liviu Maiorescu în beția d-sale de cuvinte din Convorbiri literare*, în „Românul", XVII, 3 mai 1873.

[9] Petre Grădișteanu, *Convorbiri literare și Revista Contimporană*, în „Revista Contimporană", III, 4 VI 1873, p. 384.

[10] Titu Maiorescu, *Răspunsurile Revistei Contimporane, al doilea studiu de patologie literară*, în „Convorbiri literare", 4, 1 VII 1873.

depreciative în legătură cu Eminescu, întrebîndu-se, fără umbră de spirit : „Nu cumva *Cerşetorul* (*n.n.* — titlul poeziei lui Bodnărescu) s-a plimbat prin *Egipetul* genialului d. Eminescu" [11]? Tot „Revista Contimporană" adăposteşte şi reproşurile lui V. A Urechia adresate lui Maiorescu pentru îndrăzneala şi pretinsa lipsă de gust artistic cu care „l-a coborît" pe Alecsandri la nivelul lui Eminescu [12].

Bufoneria literară lirică intitulată *Musa de la Borta-Rece* a poetului Mihail Zamfirescu, editată tot de „Revista Contimporană" în 1873 are un nivel artistic pe alocuri acceptabil şi în orice caz îmbracă mai mult forma de glumă lipsită de venin deşi opiniile critice la adresa lui Eminescu se menţin în linia celor de mai sus. *Egipetul* continuă a fi ţinta ironiilor. Într-un fel de Olimp, zeii citesc revista „Convorbiri literare" amuzîndu-se cu deosebire la lectura *Egipetului*. Joe întreabă tunător : „Este oare Minunescu (*n.n.*—Eminescu) / Ce Egiptul a cîntat?" primind acest răspuns din partea satirilor : „Nu ! acesta-i Brutnărescu—(*n.n.*—Bodnărescu). Tot ca el de nesărat !". În actul II (tipărit în „Ghimpele") Minunescu şi Năut (*n.n.*—Naum) înfrăţiţi în euforia Bortei-Reci, cîntă : „Noi sîntem poeţi măi frate / Ce gramatică nu ştim / Şi-orice reguli consacrate / Le călcăm, le nimicim". Părăsind calea bătătorită a ironiilor referitoare la *Egipetul*, autorul îl pune pe Minunescu să declame o strofă din *Mortua Est*, cu vădite intenţii minimalizatoare şi să-şi înşire, aşa-zise „perle" din *Sărmanul Dionis*.

Consecvent în aversiunea manifestată faţă de *Noua direcţie* şi faţă de Eminescu în special, Pantazi Ghica împrumută în 1874 alura unui profet care întrezărea cum în viitor uitarea se va aşterne asupra poeziilor lui *Eminescu*, Bodnărescu şi Prodănescu, în timp ce vor trăi doar versurile lui Alecsandri şi Zamfirescu [13].

Paradoxal este că o dată cu trecerea anilor şi respectiv cu perfecţionarea artei eminesciene, atacurile se întetesc dar se şi deosebesc ca ton şi ţinută critică. „Revista Junimei" apărută la 15 I 1875 manifestă o ostilitate consecventă fără a se coborî în vulgaritate şi înverşunări viperine. Ba chiar se poate afirma că prin condeiul unor colaboratori transpare o înţelegere bine strunită şi mascată pe care un om cu reală sensibilitate nu se putea să n-o aibă în faţa geniului eminescian. Un anume G. Paul-Pîrvulescu păstrînd un ton moderat şi dovedindu-se informat în articolele pe care le publică, se abţine de la referiri directe mulţumindu-se să-l înglobeze pe Eminescu între ceilalţi poeţi ai direcţiei noi şi afirmînd că „niminia nu va suferi să i se impună ca modele searbedele şi misticele producţiuni ale dd. Naum, Bodnărescu, Pogor, Beldiceanu, Vîrgolici, Eminescu et compania" (p. 286). Cele mai multe referiri critice le face însă în „Revista Junimei", Demetru G. Ionescu (Take Ionescu) —, la care ostilitatea împrumutată sau impusă de mediu lasă totuşi loc unor acceptări tacite. Hulita *Mortua Est* e apreciată de Take Ionescu, care, în nuvela sa *Ură lacrimă* citează pozitiv versul „nebuniă şi tristă şi goală" fără a-l numi totuşi pe autor

---

[11] Aug. Laurian, „Revista Contimporană", I, 5, 1 VII 1873, p. 491.

[12] V. A. Urechia, *Noua direcţiune din Iaşi*, în „Revista Contimporană", I, 6, 1 VIII 1873, p. 546.

[13] Pantazi Ghica, *O amintire*, în „Revista Contimporană", II, 2, 1874, p. 150.

(p.315). Tot astfel, într-o povestire cu caracter satiric-fantastic *Spiritele anului 3000*, imaginînd o vizită într-o bibliotecă din acel viitor îndepărtat, presupune că într-un studiu asupra literaturii noastre din sec. al XIX-lea, scris în anul 3000, vor fi enumerați și analizați poeți ca Heliade, Alecsandri, Bolintineanu, Zamfirescu dar și Eminescu pe care-l caracterizează astfel: „Poet în suflet, dar fără formă, „așa de puțin format", după cum zice însuși panegiristul său Titu Maiorescu, încît se perde într-un caos de vorbe fără sens. Nefericirea lui a fost că niminea nu i-a spus ce-ar putea deveni. Unii l-au egalat cu nula; alții cu Alecsandri! Într-un cuvînt, sentimente frumoase chinuite în forme detestabile!". Demetru Ionescu se situează deci la mijlocul balanței, dorind să fie nepărtinitor și, mai ales, să nu-și trădeze propria sa percepție artistică.

E supărător că în același timp o minte ilustră ca a lui Hașdeu părăsea judecata obiectivă complăcîndu-se în hărțuieli care, deși îl vizau în primul rînd pe Maiorescu, nu-l cruțau nici pe Eminescu pentru motivul că fusese promovat de acesta. Recitind volumule de *Critice* ale lui Maiorescu, Hașdeu nu scapă prilejul de a sublinia că a făcut-o „numai și numai pentru plăcerea de a revedea încă o dată cu stupefacțiune apoteosa d-lor *Eminescu*, Bodnărescu, Panu, Carpp, Tasu, Negruzzi și a celorlalți reprezentanți nu mai puțin iluștri ai așa-numitei „nouă direcție"; o apoteosă menită a rămîne în adevăr nemuritoare ca unul din cele mai strălucite specimene de escentricitate" [14].

„Revista Contimporană" continuă să rămînă și în 1875 una din principalele forțe agresoare pe linia criticii literare. Locul referirilor în bloc, alături de ceilalți poeți mărunți ai Junimei și al opiniilor critice întîmplătoare și cuprinse în cîteva cuvinte, îl iau articole critice de amploare, cu pretenții de analiză minuțioasă și documentare. Studiul lui Gr. Gellianu [15] vrea să capete girul imparțialității deși, în fond, e conceput pe linia cunoscutei și vechii opacități și animozități întreținute de cercul colaboratorilor revistei. Studiul pornește de la ideea că un nume ca al lui Eminescu, pe care Titu Maiorescu a găsit cu cale să-l pună în fruntea „nouei direcțiuni", nu poate fi socotit al unui debutant, ci reclamă maximum de exigență ca față de un model pe care „un critic de talia lui Titu Maiorescu" l-a alăturat de „marele nostru poet Alecsandri". Pe un ton aparent, sau mai bine-zis afectat neutru, și într-un limbaj critic sobru, Gh. Gellianu pornește la examinarea detaliată a cunoscutei caracterizări pe care i-o făcuse lui Eminescu șeful Junimii. „Prin urmare sîntem datori a ne întreba dacă modelul este bine ales, dacă întrunește condițiunile necesare pentru aceasta, sau dacă, din contra, sub impresiunea sentimentelor amicale, criticul de la Iași, nu a adormit precum s-a întîmplat să adoarmă uneori însuși Omer". Obiectivitatea declarată sonor nu înșală pe nimeni iar părerile preconcepute cu care criticul pornește la analiză, transpar dintru început. Pentru a dovedi dacă sînt reale calitățile atribuite de Titu Maiorescu sau rămîn „un pur efect al imaginațiunii criticului", Gr. Gellianu

---

[14] Hașdeu, *Cîteva întrebări d-lui T. Maiorescu*, în „Rominul", XIX, 19 II 1875.

[15] Gr. Gellianu, *Poesiele d-lui Eminescu*, în „Revista Contimporană", an. III, nr. 3, 1 III 1875, Buc., p. 268—288.

procedează la analiza mai amănunţită a poeziilor *Mortua Est* şi *Împărat şi Proletar*. În legătură cu *Mortua Est* se arată frapat de beţia de cuvinte, de mulţimea imaginilor pretins neînţelese. Comentariile încep treptat să-şi piardă ţinuta ştiinţifică alunecînd în trivialităţi şi răstălmăciri răuvoitoare. „Ce însemnează dar „*un vis ce îşi moaie aripa-n amar*" se întreabă cu nedumerire de profan în ale poeziei, Gr. Gellianu, şi continuă lamentabil: „În concepţiunea poetului de ce coloare erau penele acestei aripe, şi ce întindere de lac sau de mare are acel amar?" În continuare face doar analiză gramaticală şi nici pe aceea corect. E o analiză de nepriceput, de tipicar. O mostră va fi edificatoare. Referindu-se la versul „*cu braţele albe pe piept puse cruce*" din *Mortua Est*, criticul le analizează în acest fel: „Cine puse cruce? s-ar întreba cineva. Dacă *puse* e a treia persoană singular de la trecutul verbului *punere*, apoi atunci subiectul aci lipseşte. El a rămas în gîndirea poetului şi bietul lector în van îşi va bate capul ca să-l găsească. Dacă *puse* e participiul trecut şi se referă la *braţe*, această inversie nu scim pînă la ce punct poate fi admisibilă. Termenul *puse* separat de *braţe albe* prin *pe pept* devine ceva de neînţeles" ş.a.m.d. Scandalizează lipsa totală de sensibilitate şi pricepere poetică. Trecînd la analiza poemului *Împărat şi Proletar* criticul nu se arată mai puţin opac. Preocupat să facă un soi de inventar al rimelor forţate îi scapă sensul şi se complace în comentarii care vrînd să fie ironice nu izbutesc să fie decît deplasate. Rezumînd pe scurt şi incorect conţinutul celor trei părţi ale poemului, Gr. Gellianu afirmă că discursul proletarului „îţi sfărîmă inima" şi că strofele sînt „care mai de care pline de o vervă ultra-poetică şi de o energie ultra-socială". O umbră de obiectivitate critică se face simţită o singură dată în recunoaşterea fugară că „în adevăr sînt strofe fericite, cari însă perd din valoarea lor fiind înnecate de greşeli. Cu puţină stăruinţă cu consilie ceva mai severe s-ar fi putut îndrepta". Totuşi finalul studiului revenind la atitudinea total negativă încearcă o anulare a faimoasei caracterizări maioresciene: „Aşa dar «poet în suflet» dacă vreţi — conchide Gellianu, dar aşa de «puţin format» încît nici şcie să exprime ce poate că simte, întrebuinţînd figuri neînţelese, înşirînd unele după altele cuvinte cari nu produc nici un sens, sfidînd gramatica şi analisa logică şi prin urmare fără farmec nici precisiune posibile în limbagiu, torturînd necontenit rima şi ritmul, şi prin urmare fără uşurinţă posibilă în versificare, iată cum ne apare d. Eminescu".

După exemplul unui nume destul de cunoscut în lumea literară ca a lui Pruncul — Gr. Gellianu — nu este de mirare că după scurt timp un oarecare N. Ţinc reînnoia, în „Revista Contimporană" aceleaşi aprecieri negative într-un articol despre poezia Matildei Cugler [16] socotind că poeta este victima modelelor pe care le are în preajmă la Direcţia nouă, îşi exprima dezaprobarea faţă de această direcţiune care „găsind defecte în toată lumea şi la tot ce nu e ieşit din cercul lor, nu opreşte totuşi nicidecum pe d-nii Negruzzi, *Eminescu*, Bodnărescu şi alţii, de a scri nişte versuri ciudate în cari regulile artei, ale limbii şi prescrierile bunului gust sînt foarte călcate; ceea

[16] N. Ţinc, „Revista Contimporană", III, 7, 1 nov. 1875.

ce face ca poeziile d-lor să nu fie gustate şi mulţi cetitori să nu vază într-însele altă poezie decît pretenţia de a şi le numi aşa".

În 1876 grupul atacanţilor sporeşte cu Bonifaciu Florescu care în articolele politice — cum e o dare de seamă despre şedinţa din Senat în care Maiorescu primeşte vot de blam [17] strecoară şi observaţii critic-literare în legătură cu Junimea şi cu colaboratorii Convorbirilor. Negînd existenţa vreunui mare talent în afară de Alecsandri, Bonifaciu Florescu enumeră cu aprecieri pozitive nume ca : Ciru Economu, Zamfirescu, Macedonschi (de care zice că este „admirabile"), Scurtescu, M. Cugler şi Veronica Micle. În afară de aceştia i se pare că „am fost inundaţi de un potop de versificatori înainte mergători sau şcolari ai nouei direcţii" care nu greşesc numai prin rimă, „dar din nenorocire le lipseşte absolut şi focul poetic şi raţiunea". Acestor afirmaţii exagerate li se opune chiar unul din cei lăudaţi — N. Scurtescu — arătînd că ar fi fost mai mulţumit dacă era omis din enumerarea laudativă, căci — se întreabă : „Ce temei pot pune pe sufragiul acelui ce nesocoteşte titlul de poet lui Şerbănescu, lui Grandea, lui *Eminescu* şi altora ?" [18]. Într-un răspuns [19] Bonifaciu Florescu se mărturiseşte surprins de imputarea lui Scurtescu arătînd că i se putea cere cel mult să-i pomenească pe Haşdeu, pe Păun sau Petrino dar nu pe Eminescu.

Către şi după 1880, campania de anulare devine şi mai vie. Atacurile ţintesc acum nu numai pe poetul consacrat de Maiorescu dar şi pe redactorul redutabil al „Timpului". În „Literatorul" apare un articol intitulat *Frunze găsite prin volume* semnat cu pseudonimul Rienzi [20], care se ocupă critic de poemul *Călin* şi de alte versuri eminesciene necomentate pînă atunci. Anunţînd că va cerceta poemele cu atenţia distribuită între idee, plan şi versificaţie, iar în ceea ce priveşte „poezia uşoară", va urmări „gingăşia în închipuire", autorul nu face, de fapt, altceva decît să rupă versuri din context şi să le considere cu rea-credinţă. Comentariile sînt sub orice calificativ, abundînd în trivialităţi şi spirite de cel mai prost gust. Versul : „*Drept în creştet o sărută*" e comentat astfel : „Curat parcă i-ar fi turnat o cofă cu apă rece în cap". Exprimarea vulgară nu are uneori nimic de-a face cu un limbaj critic : „Cum dracu-şi poate închipui cineva că ţinînd la piept o femee atît de frumoasă ca amanta lui Călin, cu nişte ochi atît de galeşi, cu o gură atît de rumenă, atît de zîmbitoare, să-i vie chef s-o sărute *drept în creştet* (...). Puţin dacă mai scobora spre părţile dorsale, te pomeneai că-i venea gust s-o sărute în ceafă". Interesant e faptul că tocmai acest critic cu atît de puţină grijă faţă de exprimarea cuviincioasă, se arată adeptul stilului elegant şi-i impută lui Eminescu străduinţa „de a scoate la lumină cuvinte care ar trebui cu totul lăsate la o parte în stilul poetic, ca : hîrîită, noduroasă, colb, rîşniţă etc.". Pomenirea purceluşului desenat de Călin-copil, i se pare lipsă de delicateţe în închipuire. Asemenea păreri au contaminat şi pe alţii. În aşa fel că în 1882 un oarecare Scarlat Moscu îl apostrofa pe Eminescu : „Hei ! domnule Eminescu,

---

[17] Bonifaciu Florescu, „Romînul", XX, 30—31 I 1876.
[18] N. Scurtescu, „Romînul", XX, 6 II 1876.
[19] Bonifaciu Florescu, „Romînul", XX, 22 II 1876.
[20] Rienzi, *Frunze găsite prin volume*, în „Literatorul", 24 II 1880, p. 82—86.

lumea s-a săturat de veșnica „Purceluș cu coada sfredel" ... etc. [21]. Trecînd la analiza poeziei *Floare-albastră*, bijuterie de gingășie și farmec poetic, Rienzi o desființează pe tonul obișnuit. Fiecare citat e însoțit de un comentariu lămuritor. Strofa: „Iar te-ai cufundat în stele" — provoacă apostrofe directe și de calitatea cunoscută: „Dacă-ai fi tăcut încalte!". La strofa „De mi-i da o sărutare ..." conchide: „Se înțelege, și mai ales dacă pălăria o fi cam bleojdită, nici nu-i ploua".

Vorbind despre formarea limbii romîne, autorul se slujește de o metaforă, arătînd că reacția scriitorilor față de latiniști și pedanți a fost aceea a unor grădinari care smulgeau ce era străin de spiritul limbii și răsădeau flori noi. Unii au adus și uscături. „Din neamul grădinarilor nenorociți face parte și d. Eminescu". Socotind că „școala bunului gust" de la Convorbiri e alcătuită din nume ca: Șerbănescu, Olănescu, V. Micle ș.a. se întreabă: „De ce d-nu Eminescu nu urmează această școală?".

Cunoscuta Satiră a II-a (1881) a lui Eminescu este o reacție publică — ca și poezia *Criticilor mei* (1883) — la această lipsă de înțelegere organizată. Inițial, indignarea lui Eminescu lua forme mai directe, mai personale. Variantele scrise în 1876, curînd după atacurile lui Bonifaciu Florescu, V. A. Urechia etc. dau la iveală aceste caracteristici. De la amărăciunea de ordin mai general — „abia soarele văzusem și-mplîntară a lor ghiare / În gîndiri ce le crescusem ani întregi cu desmierdare ..." — (întîia versiune autonomă) Eminescu trece la apostrofările violente și directe din varianta intitulată *Versuri cu unghii*: „Tu cu mintea ta cîlțoasă / și cu stil greoi, bombastic / vrei tu să mă-nveți pe mine / Ce-i frumos și ce e plastic / Mai întîi învață carte / Dragul meu, ș-ascultă-ndemnul / Cine vrea să zugrăvească / Să învețe-întîi desemnul".

„De-aș gîndi ca voi vreodată — continuă Eminescu cu conștiința clară a superiorității sale artistice — Totdeauna-aș scrie recte / și mi-ar curge o grămadă / toate rimele corecte / Dar nici pot s-urmez v-odată / Al scrisori-vă tipic / Să mă pun ca voi la masă / Să scriu negîndind nimic / Și să cat numai atîta / Cum cuvintele se-nnoadă / Ș-amețite pe hîrtie / Sună prea frumos din coadă" etc. (p. 233). Nu mai lipsită de riposte directe și încărcate de dispreț, este varianta intitulată: *Epistola deschisă către homunculul Bonifacius* [22]. Justificarea eventualelor erori de versificație e făcută cu conștiința geniului: „Cînd pe mine forma, limba abia poate să mă-ncapă / Tu pretinzi să scriu ca tine o istorie pe apă?".

Forma definitivă a Satirei a II-a, publicată în 1881 părăsește polemica personală, se obiectivizează, exprimînd ideea general valabilă a soartei vitrege pregătite poeților de o societate strîmb alcătuită. Că Eminescu devenise între timp și în pofida tuturor criticilor negative, conștient de superioritatea creației sale, o dovedește limpede faptul că modestia sfioasă cu care, la începutul colaborării la Convorbiri, admitea orice intervenție străină în versurile sale, nearătîndu-se suficient de încrezător în valoarea lor, e înlocuită către 1880 cu refuzul categoric de a primi sugestii

[21] Scarlat Moscu, „Telegraful", XII, 8 IV 1882.
[22] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 236.

şi îndreptări. Dacă în scrisorile cu care-şi însoţea versurile trimise din Viena lui Iacob Negruzzi, se arată dispus la orice concesii — „mi se pare — spune el despre *Epigonii* — că strofa a treia nu se potriveşte cu întregul. Se poate cum că şi multe altele mi s-ar fi părînd bune şi or fi rele, în fine — ceea ce nu se va potrivi puteţi şterge" [23], — în 1878, de pildă, tonul se schimbă radical cerînd categoric să i se respecte textul : „Să nu se schimbe o iotă din ceea ce am scris, căci îndată ce-s tipărite cu iscălitura mea, răspunderea greşelilor mă priveşte pe mine" [24].

În 1883 Eminescu se îmbolnăveşte şi la o lună apare în „Literatorul" sinistra epigramă macedonschiană, pentru care — deşi a încercat ulterior să-i nege intenţia — autorul ei a rămas neiertat de contemporani şi de posteritate. E momentul unei răscruci în receptarea critică a lui Eminescu în vremea sa. Pe de o parte valul de indignare stîrnit de epigramă, pe de alta simpatia şi compătimirea faţă de poetul bolnav precum şi, mai ales, apariţia primului volum de poezii editat de Titu Maiorescu care permitea o cunoaştere amănunţită şi globală în acelaşi timp a poeziei eminesciene, sporesc şi atrag atenţiile — de data asta binevoitor interesate — asupra lui Eminescu. Notele, articolele, studiile critice în general elogioase, nelipsind însă nici cele ce continuau atacurile anterioare — se înmulţesc. Curentul de simpatie şi preţuire creşte nestăvilit de manifestările ostile încă existente. Ediţia din 1883 a poeziilor sale e încă o dovadă publică a preţuirii estetice pe care i-o acordă Titu Maiorescu. Pe cînd lucra la îngrijirea ediţiei, Titu Maiorescu îi scria surorii sale Emilia Humpel : „Poeziile aşa cum sînt orînduite sînt cele mai strălucite din cîte s-au scris vreodată în romîneşte şi unele chiar în alte limbi" [25].

În entuziasmul apariţiei volumului, Titu Maiorescu nu precupeţeşte laudele directe adresate poetului, internat la sanatoriul Döbling, căruia-i scria : „la întoarcere mai încălzeşte-ne mintea şi inima cu o rază din geniul d-tale poetic, care este şi va rămîne cea mai înaltă încorporare a inteligenţei romîne" [26]. Aprecierile cuprinse în scrisori erau sprijinite de aceleaşi opinii declarate public. În prefaţa la ediţia din 1883, Titu Maiorescu arătînd că s-a socotit dator să publice toate versurile eminesciene deşi unele nu fuseseră revăzute de autor, explică astfel : „Trebuiau să devie mai uşor accesibile pentru iubitorii de literatura noastră, toate scrierile poetice, chiar şi cele începătoare ale unui autor, care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adînca sa simţire şi cele mai înalte gîndiri într-o frumuseţă de forme subt al cărei farmec limba romînă pare a primi o nouă viaţă". Apariţia volumului e anunţată elogios în presa timpului, în „Familia" (1 I 1884), „Contemporanul" (ianuarie 1884), „Romînia liberă" — unde Cronica zilei din 23 dec. 1883 — recomanda volumul ca pe „o perlă fără preţ a poeziei noastre !".

Descoperind frumuseţea universului poetic eminescian şi zguduiţi de suferinţele omeneşti ale poetului, contemporanii îşi părăsesc apatia

---

[23] 17 VI 1870 — Torouţiu, *op. cit.*, p. 312.
[24] Torouţiu, *op.cit.*, III, p. 180.
[25] 6/18 XII 1883, Torouţiu, *op.cit.*, V, p. 18.
[26] 10/22 II 1884, Torouţiu, *op. cit.*, IV, 1933, p. 187.

şi ignoranţa. Epigrama lui Macedonski indignează unanim, iar I. Nădejde o numeşte public „faptă sălbatică" [27]. Nepăsarea presei în momentul nenorocirii poetului trezeşte ecouri iritate. În „Dacia viitoare", revistă socialistă ce apărea la Bruxelles, un articol semnat de Spancioc [28] consemnează o realitate scandaloasă. Despre oamenii politici se scriu zilnic articole lungi cu tot felul de detalii nesemnificative, „ear dacă din întîmplare un om adevărat de samă, de cei de astăzi despreţuit, moare sermanul pentru noi, abea-i hărăzesc, ca de pomană, două trei slove". Reproducînd anunţul laconic apărut în „Romînul" : „Dl. Mihail Eminescu, redactorul ziarului „Timpul" a înnebunit. Dl. Paleologu va lua redacţiunea sus-zisului ziar", indignarea autorului capătă tonuri uimitor de just-profetice : „ast om, în care se pomeneşte numai jurnalistul, e poetul cel mai poet al Romîniei. Alecsandri cît e de Alecsandri şi mare bard latin, va fi doborît fără doar şi poate în stima generaţiunilor viitoare, dacă limba romînă se va mai vorbi — de acest jurnalist". Finalul e un blam rostit în note acute, la adresa opacităţii contemporanilor. „Ruşine vouă oameni lipsiţi de simţire şi recunoştinţă, care daţi uitării pe astfel de oameni, în vreme ce înălţaţi la ceruri pe nişte nimernici şi nişte lingăi ; ear ca socialişti aducem jalnica noastră admirare celui ce-a scris „Împărat şi proletariu".

În această epocă preţuirea lui Eminescu se răspîndeşte cu deosebire în cercurile socialiste. La foarte scurt timp după apariţia volumului, revista „Contemporanul" publică poeziile *Ce te legeni codrule*, *Revedere* şi *Doină*, subliniind, în aceşti termeni, valoarea inspiraţiei din literatura populară : „Aici vom publica cîteva poezii populare din volum ca să vadă oricine ce efecte frumoase este în stare să pricinuiască poezia poporului dacă ştie cineva să se pătrundă de dînsa". Foiletoanele de mai tîrziu ale lui C. Mille, publicate în 1887 în „Lupta" dar mai ales studiile critice ale lui Gherea apărute tot în 1887 în „Contemporanul", vor rămîne la loc de frunte în bibliografia eminesciană.

Dacă V. Alecsandri evită referirile directe — dîndu-i totuşi lui Eminescu o recunoaştere publică indirectă în poezia sa *Unor critici* — : „E unul care cîntă mai dulce decît mine ? / Cu-atît mai bine ţării şi lui cu-atît mai bine./ Apuce înainte s-ajungă cît de sus / La răsăritu-i falnic se-nchin-al meu apus" —, în schimb fratele său Iancu Alecsandri nu precupeţeşte aprecierile entuziaste. Scrisoarea adresată lui Titu Maiorescu şi publicată în „Convorbiri literare" [29] e determinată de apariţia volumului de poezii din 1883, care i-au stîrnit „plăceri mult mai simţitoare decît la întîia lor cetire în Convorbiri". Scrisoarea interesantă, dovedeşte gust şi pricepere artistică. Însuşi Vasile Alecsandri o califica „une esquisse litteraire finement faite" [30]. Citind cu atenţie de erudit, Satira I, Iancu Alecsandri e izbit de „întîlnirea de idei" între cîteva versuri eminesciene şi textul unui document chaldean tradus de Oppert profesor de asiriologie la Collège de France, membru al Academiei.

---

[27] I. Nădejde, „Contemporanul", III, 2, 16 aug. 1883.
[28] Spancioc, „Dacia viitoare", 1 aug. 1883, an. I, nr. 13, p. 203—204.
[29] „Convorbiri literare", 1884—1885, p. 153—157.
[30] Scrisoare publicată de Perpessicius : Ion Alecsandri, în R.F.R., X, 1 II 1943, p. 417.

Semnalarea acestei înrudiri nu e făcută cu scopul de a-l prezenta pe Eminescu drept un imitator ci pentru a atrage atenția asupra roadelor poetice deosebit de valoroase pe care în acest caz le-au avut cultura vastă și instruirea multilaterală. Nu se știe dacă Eminescu l-a citit într-adevăr pe Oppert, totuși — spune Iancu Alecsandri — „nici noi, nici Eminescu nu vom regreta dacă el s-a adăpat la măestoasele izvoare ale antichității ca să ne dee (fără a imita cît de puțin un text atît de laconic cît și de întunecos) în o limbă încă necultivată, în cîteva versuri strînse «ca bobocul unui trandafir» cum zice un poet oriental, cea mai bogată și mai strălucitoare imagine a zidirii lumii". „Coincidența ideilor, înrudirea geniilor, — insistă, explicînd, Iancu Alecsandri — au fost și vor fi cît lumea". Aprecierile pentru versurile eminesciene sînt făcute la un diapazon înalt, Satira I e privită drept „una din cele mai frumoase bucăți a literaturii noastre", oglindire a unei „cosmogonii supreme în versuri incomparabile". Lui Iancu Alecsandri îi stîrnesc admirație „lumile siderale, imensitățile desfășurate sub penelul măestru al scumpului nostru poet". Scrisoarea continuă pe același ton și cu aceleași opinii critice de om avizat în ale literaturii și atunci cînd e vorba de poemul *Călin*. Despre versurile finale ale acestui poem autorul scrisorii afirmă că le-a recitit după zece ani, „cu o adevărată fericire", căci este convins că „rare ori iubitorii de scrieri delicate vor întîlni versuri care să fie ca ele : vii, poetice, fine". Prin Eminescu, Iancu Alecsandri, observă cu încîntare cum „limba romînă, scumpa noastră limbă din cronice și din balade, chiar necultivată cum e, poate fi organul ideilor ori simțirilor noastre cele mai alese".

Scrisoarea lui Iancu Alecsandri marchează, în bibliografia eminesciană, prima mențiune referitoare la tabloul originii lumilor din *Scrisoarea I* — și la izvoarele cosmogoniei eminesciene.

Valoarea ieșită din comun, ca poet, a lui Eminescu, începe în acești ani ai bolii sale, să convingă tot mai mult pe contemporanii care-l ignoraseră sau îl priviseră cu indiferență.

Versurile îi sînt reproduse în tot mai multe ziare și reviste literare. Volumul apărut în 1883 — se reeditează în 1885, apoi în 1888 și 1889. Uneori, versurile reproduse în paginile revistelor vremii sînt însoțite de articole, note sau scurte comentarii. Publicînd *Epigonii*, în „Familia", Iosif Vulcan face și cîteva aprecieri critice : „Poesiile lui au timbrul filosofic, care se manifestează în formă serioasă ori satirică, dar totdeauna prin o cugetare adîncă" [31].

În 1886, Vlahuță conferențiază la Ateneu despre *Poesiile lui Eminescu*, în fața unui auditoriu tînăr și entuziast. Tot în 1886, Titu Maiorescu face o paralelă între Alecsandri și Eminescu în studiul *Poeți și critici* [32].

Totuși, vechii depreciatori nu se lasă furați de entuziasmul crescînd. Opacitatea, spiritul de grup sau, și mai rău, urile și invidiile personale continuă să alimenteze riposte polemice, dacă nu direct injurioase, în orice caz dovedind lipsă de înțelegere. Prieten cu Macedonski și colaborator

[31] Iosif Vulcan, „Familia", 1885, p. 14.
[32] Titu Maiorescu, *Poeți și critici*, în „Convorbiri literare", 1 IV 1886.

la revista acestuia — Literatorul — Bonifaciu Florescu dă o replică — mai amplă cantitativ, cu pretenție de analiză critică — la articolul lui Maiorescu : *Poeți și critici*. Nivelul așa-ziselor opinii critice e destul de scăzut. Articolul maiorescian e calificat drept : „adevărată păcălitură vrednică de ziua menționată".

Analiza serioasă e suplinită cu citarea de fraze (din Maiorescu) care i se par „nostimade". Cu toate acestea percepem o oarecare șovăială și lipsă de convingere în opiniile negative despre Eminescu. Susținînd că lăudîndu-l pe Eminescu pentru forma poeziilor sale, „nu e fericit d. Maiorescu în această laudă, căci Eminescu păcătuiește tocmai împotriva formei", Bonifaciu Florescu promite că va face „un studiu deosebit" asupra lui Eminescu „căci unele calități merită aceasta". Recunoașterea publică chiar și numai a „unor calități", recunoaștere venită din partea unui inamic literar este un simpton caracteristic prețuirii vertiginos-progresive a lui Eminescu de către contemporani [33].

În 1887 încep să apară în „Contemporanul" studiile critice ale lui Gherea, pe care în pofida opiniilor diametral opuse, chiar criticii și istoricii literari burghezi au fost nevoiți să le recunoască drept începutul criticii literare de specialitate din țara noastră. „Acest adevăr — spunea E. Lovinescu — este neîndoios, pe cît penibil". Studiul despre Eminescu amănunțit, aprofundat, scoate la iveală deopotrivă importanța socială a operei eminesciene, cît și valoarea artistică. Gherea stăruie asupra izvoarelor naționale ale acestei opere precum și asupra saltului uriaș realizat de Eminescu în măiestria literară.

În studiile lui Gherea despre Eminescu, studii serioase, de amploare și adîncime critică, generalitățile sînt înlocuite sau îmbinate cu discutarea unor probleme, mai speciale, de principiu. Așa de pildă Gherea, care definise decepționismul din literatura noastră arătîndu-l ca pe o boală a veacului pricinuită de „starea patologică a civilizației burgheze" [34] — în studiul său consacrat lui Eminescu, discută pe larg, încercînd să-l explice, pesimismul acestuia.

Respingînd ipoteza răspîndită și susținută de către criticii contemporani, în frunte cu Titu Maiorescu, cum că pesimismul lui Eminescu ar fi fost înnăscut, Gherea se străduiește să demonstreze fondul inițial optimist al poetului, pervertit ulterior de starea socială existentă pe atunci la noi în țară. Trădarea idealurilor revoluției din 1848, „sărăcirea țăranilor, corupția claselor mai luminate, alergarea după bani, lipsa de idealuri, intrigile etc." i se par lui Gherea pricini mult prea suficiente pentru care „să desnădăjduiască un poet, cu inima simțitoare" [35].

„Sfărîmarea iluziilor, corupția socială neauzită, mijlocul social păcătos, iată cauzele pesimismului poetului", precizează criticul.

Dezvăluind și susținînd fondul adînc social al operei eminesciene, Gherea venea în netă contradicție și se angaja în polemică deschisă cu teoreticienii frumosului gratuit, ai „artei pentru artă", detașată de „inte-

[33] Bonifaciu Florescu, *Poeți și critici*, în „Literatorul", an. VII, vol. II, 1886, p. 38—47.
[34] Gherea, *Decepționismul în literatura română*, în *Studii critice*, vol. I, ed. a V-a, p. 72.
[35] Gherea, *Eminescu*, *Studii critice*, vol. I, p. 83.

resele lumii zilnice" — cum spunea Maiorescu. Şeful Junimii propovăduia în materie de literatură, „emoţiunile impersonale" izolate de viaţa politică şi socială. Adversar ideologic al lui Titu Maiorescu, Gherea afirma dimpotrivă că „artă fără tendinţi n-a existat, nu există şi nu va exista" şi că scopul şi datoria criticii literare sînt de a deslui mediul social care determină anumite tendinţe în opera unui scriitor şi care este forţa educativă a unei anume opere. Polemizînd cu Gherea, Ibrăileanu recunoaşte totuşi că „a adus la noi critica ştiinţifică" iar mai tîrziu, Iorga îl va numai „maestrul criticii noastre ştiinţifice". În studiul despre Eminescu, Gherea procedează conform principiilor sale ştiinţific-critice. Deslușind, de pildă o inconsecvenţă de atitudine caracteristică întregii opere eminesciene, Gherea încearcă s-o explice prin influenţa mediului social. Inconsecvenţa priveşte „lupta între idealismul naturii poetului şi între pesimismul provocat de mediul social, pe de o parte, iar pe de alta între năzuinţele idealiste ale poetului şi între înrîuririle conservatoare ale mediului în care trăia". Nu e greu de observat că „idealism" e la Gherea opusul pesimismului, adică de fapt optimismul nativ, capacitatea poetului de a-şi făuri idealuri. Uneori, arată Gherea, pesimismul lui Eminescu are — ca în *Satira I* şi rezultate pozitive. În tabloul societăţii contemporană lui, Eminescu nu foloseşte decît culorile sumbre totuşi aci ironia, disprețul, sila, cu totul îndreptăţite, i se par lui Gherea atribute ale unui pesimism cu rol pozitiv, dacă se poate spune aşa. În schimb, descurajarea, apatia, lipsa de dorinţă pentru a lupta cu o realitate amară şi mai ales lipsa de încredere că luptînd se poate făuri o viaţă fericită, un viitor mai bun, ţin de „partea negativă" a pesimismului eminescian, cum o numeşte Gherea pleonastic.

Criticul ţine să sublinieze, ca un semnal de alarmă că „revolta lui Eminescu e pasivă, melancolică, o revoltă care mai de grabă ar putea să adoarmă puterile vii ale tinerimii, dacă tinerimea ar cădea cu totul, fără critică, sub înrîurirea lui". Critica lui Gherea are tot timpul în vedere implicaţiile sociale ale operei lui Eminescu şi, mai ales, consecinţele practice, pozitive sau negative, ale ideologiei eminesciene. I se pare necesar să sublinieze pasivitatea poetului tocmai pentru a-i atenua înrîurirea. „Ne e teamă — explică Gherea — că mulţimea de tineri slabi de fire, cari şi aşa n-au destulă putere de împotrivire, în faţa unei vieţi în care se cere putere, şi statornicie bărbătească şi ideal înalt, vor fi dezarmaţi (. . .) teamă ne este de asemenea că mulţi neputincioşi cari aşteaptă numai prilej de-a fugi de pe cîmpul de luptă (. . .) se vor învăli în mantaua pesimismului, ascunzîndu-şi nemernicia sub scutul poeziilor lui Eminescu".

Neprecupeţind elogiile critice faţă de „versificarea bogată, muzicală, frumoasă", Gherea socoteşte de datoria sa, implicit de a criticii literare în general, să insiste deopotrivă asupra erorilor de fond, ideologice, din opera lui Eminescu. „În privinţa arătării greşelilor — afirmă Gherea — rolul criticului e cu totul precumpănitor. Greşelile, sub pavăza calităţilor şi a numelui poetului, caută să-şi facă drum în lume; de aceea datoria criticului este de a le opri în drum". Gherea vede astfel în tendinţa lui Eminescu de a poetiza trecutul, o „lipsă de încredere în propăşirea omenirii". Nici înclinarea spre fantasticul-romantic, vădită în unele

poeme nu i se pare o caracteristică demnă de elogii critice. De fapt Gherea unilateraliza, referindu-se la fantasticul terifiant din *Strigoii*, creaţie care i se pare „că miroase a mormînt, nu a viaţă, şi de aceea nici nu poate să lucreze asupră-ne aşa de mult".

Ceea ce i se pare lui Gherea, la Eminescu, demn de a constitui obiectul unor admiraţii lipsite de rezerve sînt — „simţirea adîncă şi talentul deosebit de a exprima acea simţire, de a o sugera cititorului", calităţi primordiale şi decisive asupra cărora criticul revine adesea în studiul său.

Stîngăciile de formă întîlnite sporadic în versurile eminesciene şi care au atras adevărate campanii încriminatoare sînt explicate şi motivate de Gherea pe cît de simplu, pe atît de firesc, pe linia propriilor justificări ale poetului ; într-o limbă încă nedeprinsă cu veşmintele de cele mai diferite şi multiple nuanţe ale poeziei, e greu să-ncapă dintr-o dată un univers de simţiri şi idei. În sprijinul convingerilor sale, Gherea invocă cunoscutele versuri :

„Doruri vii şi patimi multe / Bat la porţile gîndirii, / Toate cer intrare-n lume, / Cer veşmintele vorbirii". — „Şi din cauza acestei înghesuieli, — continuă Gherea raţionamentul — poetul cîteodată n-are vreme să se îngrijească de formă, să caute ca versul să fie curgător". Dar numai cîteodată, raportul între versurile stîngace şi cele fără cusur fiind concludent. Căci după cum ţine să precizeze însuşi Gherea, creaţia lui Eminescu luată în totalitatea ei, numără multe capodopere şi se caracterizează printr-o „potrivire desăvîrşită a imaginilor cu simţirea", printr-o „formă neperitoare şi cu totul nouă a creaţiunilor lui" [36]. Sonetele eminesciene sînt calificate de Gherea drept „cele mai geniale sonete, cari există în vreo literatură europeană", iar *Luceafărul* şi *Călin* — „două poeme admirabile". De fapt, e de remarcat că în observaţiile pozitive, în elogiile critice, Gherea nu se desparte prea mult de sfera banalului. Analiza e mult mai puţin interesantă atunci cînd părăseşte tărîmul raportului între artă şi societate pentru a se aplica unor probleme de estetică propriu-zisă. Admiraţia se exprimă în cîteva superlative vagi tocmai pentru că sînt general valabile, ca : admirabil, genial, armonios, desăvîrşit, perfect şi care se repetă uneori chiar obositor. De altfel cei care caută în critica literară în afară de originalitatea, îndrăzneala şi oportunitatea ideilor, în afară de meticulozitatea şi adîncimea analizei, şi o nouă creaţie literară, nu vor rămîne prea satisfăcuţi, citind studiul lui Gherea despre Eminescu. O exprimare greoaie, adesea monotonă, fură interesul pe care îl suscită o formulă critică inedită, ştiinţifică.

În acelaşi an, 1887, în care Gherea îşi publica articolele în „Contemporanul", apar în „Lupta" foiletoanele înaripate, pline de nerv, ale lui C. Mille, tînărul scriitor socialist la care adoraţia faţă de geniul eminescian avea ca revers indignarea faţă de nepăsarea criminală a celor ce-l uitaseră pe Eminescu-omul, pe bolnavul abandonat în mizerie şi lipsuri la un ospiciu mănăstiresc. „E frică condeiului pare-că să atingă acest nume", mărturiseşte, cu exaltare, C. Mille. „Pe cerul întunecos al literaturii romîne luci deodată puternicul talent al lui Eminescu, care făcu să piară prin lumina

[36] Gherea, *Asupra mişcării literare şi ştiinţifice*, în *Studii critice*, vol. III, p. 35.

lui, strălucirea nefirească a gloriilor fabricate de prostia omenească". Preocupat mai ales de soarta jalnică a omului Eminescu, C. Mille găsește totuși răgazul și spațiul necesar exprimării unor opinii critice, judicioase. Ca și Gherea, Mille explica unele stîngăcii de stil proprii începuturilor poetice eminesciene, prin dificultatea de a exprima stări sufletești și cugetări care nu-și aflaseră pînă atunci locul în creația poetică românească. „Eminescu, aducînd în literatura română și un fond și o formă nouă, e firesc lucru să fi avut o lungă și grea perioadă de gestațiune, de formațiune". Entuziasmul îi joacă însă feste lui Mille, care din prețuirea totală față de Eminescu ajunge să nege orice valoare predecesorilor. „Cînd ești banal și în cugetare și în forma în care îmbraci cugetarea — reflectează Mille — ce mai lucru ușor e să cînți: „Frunză verde trei sarmale / și pe dealuri și pe vale / urmăresc ochii matale". Și în general toată poezia școalei lui Alecsandri și Bolintineau nu stă decît în această caracteristică, banalitate de formă și de fond" [37]. Pledoaria înfocată și declanșată de motive justificate și reale, alunecă astfel spre exagerări supărătoare.

Mille se unește cu Gherea în păreri și ceea ce privește eminescianismul și pericolele acestuia pentru poeții tineri care „au început să-și încrețească fruntea și imitînd pe Eminescu, să ne dea un Eminescu mai trist, mai desperat, mai negru în culori decît chiar originalul".

Precizînd că motivul scepticismului eminescian stă „în ticăloșia stării actuale", Mille arată că această stare socială și politică nu trebuie să ne împingă spre trecut ci spre viitor" [38].

Preluîndu-i concepțiile critice, Mille atrage atenția asupra faptului că Gherea a insistat cu deosebire asupra primejdiei sociale a eminescianismului, în timp ce el se va ocupa mai ales de pericolul literar. Astfel, își exprimă convingerea că imitatorii lui Eminescu, chiar dacă inițial au dovedit talent și originalitate s-au lăsat, în cele din urmă, copleșiți de geniul modelului, ne mai izbutind să-și păstreze personalitatea poetică.

Studiile critice serioase și documentate ale lui Gherea nu întîrzie să trezească ecouri, incitînd și alte condeie la exteriorizarea unor reflecții cu un caracter mai organizat. Un articol apărut în „România" în 1888 [39], intitulat *Asupra formei în artă* și semnat Zaratustra, pornește de la concepția gheristă în ceea ce privește dependența strictă a operei de artă de mediul și societatea în care s-a format artistul sau scriitorul. „Se cere dar o cunoștință cît se poate de amănunțită a vieții artistului și un studiu profund al societății, al veacului în care s-a născut. Căci geniile, filosofii, pictorii, sculptorii sînt espresiunea credincioasă a societății, sînt icoana zugrăvită de suferințele, svîrcolirile, fericirea societății. Frămîntările năuntrice, trebuințele, aspirațiunile omenirii sînt exprimate de-o mînă de oameni, pe care cunoscîndu-i vei putea cunoaște și societatea care i-a născut și care-i adînc pătrunsă de dînșii". În consens cu Gherea

[37] C. Mille, „Lupta", an. IV, nr. 156, 15 I 1887, rubrica „Săptămîna literară", foileton intitulat: *Eminescu*.

[38] C. Mille, „Lupta", an. IV, nr. 283, 22–23 III 1887, p. 2–3.

[39] Zaratustra, *Asupra formei în artă*, în „România", 1888, 24 dec. și 25 dec., an. V, p. 2.

și atunci cînd discută cauza decepționismului eminescian, autorul articolului îi reproșează totuși acestuia faptul că interpretează negativ inspirația lui Eminescu din trecut și aduce în sprijinul admirației sale pentru poet — și din acest punct de vedere — nenumărate exemple ilustre din alte literaturi. Discutarea unor chestiuni teoretice — ca legătura dintre fond și formă, dintre artă și realitate, rolul criticii de „a explica fondul ideilor", forma ca „espresiune a societății" etc., face loc în dese rînduri unor opinii critice directe, unor exemplificări concrete. *Mortua Est* e calificată — în pofida ironiilor și răstălmăcirilor din „Revista Contimporană", — drept „una din cele mai perfecte" — poezii eminesciene, în care „rima e plină, metrul lin, versul limpede". *Luceafărul* e apropiat de *Faust*; *Glossa*, ca poezie filozofică, e pusă „în fruntea acelor de acest soi, scrise în limba romînă"; pentru forma desăvîrșită a *Satirelor* sîntem trimiși la *Georgicele* virgiliene; „reflecțiunea sufletească" și „gingășia" fac farmecul unei poezii, ca *De-or trece ani*, după cum *Pajul Cupidon*, „un fel de madrigal, e o capodoperă în soiul ei".

Observațiile critice ne impresionează nu numai prin entuziasmul lor ci și prin pertinența și bunul gust pe care-l relevă.

Ideile promovate de revista „Contemporanul" fac obiectul adeziunii unor scriitori tineri, atrași de socialism, ca Trădem și alții. „Revista olteană" publică cu cîteva luni înainte de moartea lui Eminescu, conferința ținută la Atheneu la 31 III 1889, de către Mihail Chintescu [40]. Aducîndu-și tributul de „admirațiune exaltată poetului care a lăsat cele mai nemuritoare versuri", conferențiarul apăsa asupra nebuniei lui Eminescu ca rezultat al indiferenței contemporanilor care l-au lăsat să se lupte cu sărăcia. „Cartea sa a cărei valoare e echivalentă cu valoarea unei biblioteci întregi, în Țara Romînească nu-i procura nici măcar atît cît să-i poată întreține viața în puținele zile ce-i mai rămîneau de trăit". Chintescu caută să abordeze opera eminesciană din unghiuri noi. Analiza sa merge la relevarea calităților descrierilor, peisajelor, subliniindu-le „valoarea picturală" și căutînd chiar asociații în arta plastică. Eminescu i se pare, în ceea ce privește coloritul și imaginația, un Mirea. Asociațiile merg și în lumea muzicală atunci cînd autorul trece la perceperea armoniilor eminesciene. În ceea ce privește problema controversată a pesimismului eminescian, Mihail Chintescu se situează pe poziții gheriste respingînd părerea pesimismului nativ căci Eminescu, i se pare a fi poetul pornit în viață cu multe iluzii și gînduri mari, cu idealuri și cu dorința de a lupta „pentru a realiza o lume mai frumoasă, o lume mai morală, mai fericită", dar a fost înfrînt și redus la resemnare și dezamăgire. Satirele constituie dovezile pe care se sprijină Chintescu atunci cînd vrea să scoată în evidență revolta energică și activă a lui Eminescu, negată de unii, între care chiar Gherea, care vedeau în el un apatic și un melancolic pasiv care n-a luptat și nici n-a avut intenția să lupte.

De fapt Chintescu polemizează chiar cu Gherea (pe care însă îl numește „unul dintre cei mai eruditi și talentați critici ce avem"), încercînd să-i demonstreze inconsistența rezervelor privitoare la inspirația

[40] Mihail Chintescu, „Revista olteană", 1889, p. 85—100.

din trecut — Eminescu a poetizat trecutul pentru ca „şi cu mai multă putere să flageleze prezentul"), — privitoare la pretinsa folosire excesivă a fanteziei, sau la înrîurirea nefastă asupra tinerilor poeţi.

1889, anul morţii poetului, aduce o avalanşă de note şi articole critice, necroloagele fiind şi ele ocazii de aprecieri asupra operei. Interesant ne pare a fi necrologul scris de Haşdeu [41] în contrazicere totală cu vechile respingeri pe plan artistic. „Eminescu — afirmă Haşdeu — va trăi, fiindcă a izbutit a găsi frumosul fără a imita pe nimeni". Versurile luate în rîs sau desconsiderate cu ani în urmă, sînt acum calificate drept „admirabile".

Un om de mare cultură şi pricepere literară ca Haşdeu nu putea să nu-şi învingă animozităţile măcar cu ocazia acestui eveniment nefericit şi să nu-şi dezvăluie convingerile intime, chiar dacă mai tîrziu le va renega. Cele mai profunde aprecieri se fac pe cunoscutul ton ironic — sarcastic. „Meritul covîrşitor" al lui Eminescu, este — după Haşdeu, acela „de a fi voit să introducă şi de a fi introdus în poezia romînească adevărata cugetare ca fond şi adevărata artă ca formă în locul acelei uşoare ciripiri de mai-nainte, care era foarte igienică pentru poet şi pentru cititor, scutindu-i d-o potrivă pe unul şi pe celălalt, de orice bătae de cap şi de orice bătae de inimă". Necrologul e şi un nou prilej, disimulat, de a-şi continua disputa cu Maiorescu. Evitînd referirea directă, nominală, Haşdeu fulmineză împotriva celor care l-au lăsat pe Eminescu să flămînzească şi să moară nebun de mizerie şi lipsuri : „El va trăi deşi a murit nebun ; vor muri însă pentru vecie nenumăraţii înţelepţi cari au lăsat, lasă şi vor lăsa totdeauna să înnebunească un Eminescu".

Avînd revelaţia că „oameni ca Eminescu răsar, la depărtări de veacuri în existenţa unui popor", Vlahuţă va condamna şi el societatea şi pe cei care l-au lăsat să se chinuie şi să moară în mizerie [42].

Noul studiu cu care vine Maiorescu în 1889 [43] are, pe lîngă scopul de a reveni asupra primelor opinii dezvăluite în 1879, de a le amplifica şi solidifica, şi pe acela de a răspunde unor obiecţii ca cele făcute de Haşdeu, de Vlahuţă şi de mulţi alţii cu privire la viaţa precară în care a fost lăsat să se macine Eminescu. Maiorescu era şi se simţea vizat, ca unul dintre cei care avînd intuiţia precoce a geniului eminescian, ar fi avut şi obligaţia morală de a-l ajuta pe *omul* Eminescu. Acest ajutor nu i-a lipsit lui Eminescu întotdeauna, dar niciodată el n-a fost pe măsura nevoilor poetului şi îndeosebi pe măsura posibilităţilor unei personalităţi de frunte în viaţa politică şi culturală a ţării, ca Titu Maiorescu. Justificările lui Maiorescu dovedesc ele însile că, cel ce nu găsise prea des răgazul de a se interesa îndeaproape de condiţiile în care trăieşte şi creează cel mai mare poet al Romîniei, era conştient, chiar dacă nu mărturisit, de culpa sa. Articolul lui Maiorescu debutează sobru, academic, ca un studiu de cercetare meticuloasă şi teoretizantă. Făcînd un scurt istoric al evoluţiei literaturii romîne, Maiorescu numeşte momentul Alecsandri o temelie firească pe care urma

---

[41] Haşdeu, „Revista nouă", an. II, 1889, nr. 6, 15 VI, p. 211—212.

[42] Vlahuţă, *Amintire despre Eminescu*, în „Revista nouă", 15 VII 1889, nr. 7, p. 250—252.

[43] „Convorbiri literare", nr. 8, 1 nov. 1889, an. XXIII, Titu Maiorescu, *Eminescu şi poesiile lui.*

să se înalţe „cea dintîi treaptă de înălţare a literaturii naţionale în legătură strînsă cu toată aspirarea generaţiei noastre spre cultura occidentală", treaptă care trebuia să răspundă unei duble cerinţi „să arate întîi, în cuprinsul ei o parte din cugetările şi simţirile care agită deopotrivă toată inteligenţa europeană, în artă, în ştiinţă, în filozofie, să aibă al doilea în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări". Ambele condiţii i se par lui Maiorescu realizate în poezia lui Eminescu. În continuare, studiul vrea să se apropie de critica ştiinţifică, Maiorescu propunîndu-şi să se ocupe de personalitatea poetului, — dar porneşte dintru început, din graba de a răspunde unor acuzaţii făţişe sau aluzive, de la ideea eronată că oricare i-ar fi fost condiţiile de viaţă „soarta lui nu s-ar fi schimbat". Polemizînd, Maiorescu decretează drept nefondate, acele păreri, exprimate în diferite reviste şi ziare, potrivit cărora Eminescu ar fi înnebunit de mizerie.—Argumentele sînt însă destul de neconvingătoare. Maiorescu îi atribuie lui Eminescu trăsături morale neverosimile, plăsmuieşte o figură fantastică, un fel de creier hipertrofiat şi desprins de viaţa normală. Susţine că Eminescu trăia, potrivit inteligenţei sale covîrşitoare, exclusiv „în lumea ideilor generale", fiindu-i indiferente „tot ce era caz individual, întîmplare externă, convenţie socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obştească şi chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană". Dorinţa de justificare şi de disculpare duce uneori la tonuri şi exprimări pripite, nervoase, neplăcute : „Cît i-a trebuit lui Eminescu pentru ca să trăiască în accepţiunea materială a cuvîntului, a avut el totdeauna" — insistă Maiorescu. Afirmaţia sună cinic, chiar dacă autorul n-a dorit-o şi n-a gîndit-o. Şi este regretabil, cu atît mai mult cu cît, realmente, Maiorescu, i-a fost lui Eminescu un stimulent şi un sprijin, chiar dacă nu cel mai deplin şi mai consecvent, iar afirmaţia de mai sus l-a proiectat în conştiinţa posterităţii într-o lumină destul de puţin favorabilă.

Plîngerile lui Eminescu în legătură cu lipsurile în care se zbătea sînt puse exclusiv pe seama nebuniei, cînd, i se pare lui Maiorescu, o formă de degenerare etică era şi lăcomia de bani. Mergînd şi mai departe, afirmaţiile devin scandaloase. „Şi nici munca specială a unui redactor de ziar nu credem că trebue privită la Eminescu ca o sforţare impusă de nevoie unui spirit recalcitrant. Eminescu era omul cel mai silitor, vecinic cetind, meditînd, scriind". La întrebarea : „a fost nefericit Eminescu ?", Maiorescu dă un categoric răspuns negativ, interpretînd şi melancolia sau revolta din versurile sale drept „simţăminte estetice" şi nu amărăciuni personale. Dominanta caracterologică a lui Eminescu i se pare a fi „seninătatea abstractă". Cînd se îndepărtează de acest subiect spinos pentru el, asupra căruia cădea, în mod firesc, o mare parte de răspundere—a fericirii sau nefericirii lui Eminescu, legate strict de starea materială, Maiorescu redevine acelaşi critic atent şi profund. Elogiile generale faţă de o operă care „ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gîndirii omeneşti" alternează cu analiza amănunţită. Atenţia i se îndreaptă îndeosebi către elementele distinctive ale formei, „partea cea mai sugestivă" sub care se prezintă cuprinsul. Chiar şi poezii mai slabe care „nu sînt Eminescu în toată puterea lui", ca cele opt cu care a debutat în „Familia" şi chiar *Epigonii*, *Strigoii* sau *Călin* i se par demne să figureze în orice ediţie a poeziilor eminesciene,

deoarece „în fiecare din ele apare deodată din mijlocul imperfecțiilor, o frumusețe de limbă și o înălțare de gîndiri care prevesteau de la început ce avea să devie poetul ajuns în culmea lui". Cercetarea lui Maiorescu, sprijinită pe exemplificări numeroase, are în vedere mai ales poeziile de maturitate artistică, din care desprinde înrudirea cu poezia populară, pătrunderea vechii limbi populare și cronicărești, ridicarea unor cuvinte familiare și prozaice la „splendoarea unei rime surprinzătoare", inovațiile în rimă etc. Geniala intuiție cu care Maiorescu în 1871 a perceput valoarea creației lui Eminescu și i-a prevăzut desfășurarea talentului nu se dezminte nici după aproape două decenii. Finalul studiului e profetic, o profeție care în cei 75 de ani de la moartea poetului și-a dovedit temeiurile : „Precît se poate omenește prevedea — încearcă Maiorescu să scruteze viitorul — literatura poetică românească va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbii naționale care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești".

După moartea poetului, și mai ales după acest nou articol al lui Maiorescu, notele, articolele, studiile critice în legătură cu Eminescu, se înmulțesc, fie și numai pentru a se situa de o parte sau de cealaltă în polemica Gherea—Maiorescu, de a prelua și a sublinia ideile unuia sau ale celuilalt. Oricît de multe ar fi fost disensiunile și părerile controversate, asupra uneia — locul lui Eminescu în literatura noastră, — aprecierea era, dacă nu unanimă — cel puțin majoritară. La dezvelirea bustului lui Eminescu, exprimînd cuvîntul tinerilor, Corneliu Botez prevedea avîntat cum atît generația prezentă cît mai ales „posteritatea cea dreaptă", îi vor da „locul binemeritat în analele de aur ale literaturii românești, adică întîiul" [44].

Seria a II-a din „Fîntîna Blanduziei" — fondată în 1888 de Eminescu își începe apariția și continuă și în numerele următoare, cu articole, amintiri și note biografice despre Eminescu.

L. Gh. Nicoleanu îl numește „cel mai tuare poet al românilor", unul din „regeneratorii limbii și poeziei noastre" [45], un poet care a scris pentru că a avut ceva de spus și care era „un revoltat" [46].

Revista ia inițiativa de a strînge și a publica versuri și fragmente de poezii neterminate și risipite în manuscrise. Tot aci apare o recenzie la ediția a patra a poeziilor lui Eminescu (Alih „Fîntîna Blanduziei", nr. 10, seria II 1889—3—10 dec.) precum și un articol în care mai sus amintitul articol al lui Maiorescu care constituise și prefața ediției a IV-a, e calificat cu luciditate drept „mască a pledoariei pentru apărarea personală" [47].

Bibliografia eminesciană sporește în anii următori. În cîmpul criticii literare își face apariția N. Iorga, comentînd volumul de *Proză și versuri* în ediția lui V. G. Morțun. El stăruie asupra unei chestiuni care continuă

[44] Corneliu Botez, *Cuvîntare ținută la desvelirea bustului lui Eminescu*, în „Generația viitoare", an. I, nr. 2, nov. 1889, p. 33—37.

[45] „Fîntîna Blanduziei", 1889, nr. 1, seria II, 1 oct., p. 1, L. Gh. Nicoleanu, *Eminescu și „Fîntîna Blanduziei"*.

[46] „Fîntîna Blanduziei", nr. 10, seria II, 1889, 3—10 dec., L. Gh. Nicoleanu, *Un an.*

[47] Al. I. Hodoș, *Un poet și-un critic*, în „Fîntîna Blanduziei", nr. 7, seria II, 12—19 nov. 1889, p. 1).

să preocupe și să stîrnească reacții contradictorii din partea oamenilor de cultură : dacă a fost și este oportună sau nu, publicarea unor prime încercări poetice — Iorga socotea că însuși Eminescu nu și le-ar fi recunoscut. În schimb analizează pe larg poezia *Făt-frumos*, stabilindu-i filiațiunea din Heine ori Hoffmann, și socotind-o „un juvaier", căci „nicăieri limba romînă cultă n-a ajuns la așa de mare mlădiere și plasticitate". Iorga deschide și capitolul criticii despre proza eminesciană, vorbind despre nuvela *Sărmanul Dionis*, semnalînd ideile kantiene, concepțiile metafizice, categoriile subiective — timpul și spațiul — și remarcînd aceleași calități proprii versurilor „același condei colorat, puternic și fin"[48].

Unele „încercări critice", ca a lui Ilie Ighel[49], rămîn stîngace, naive, adesea vulgarizatoare. Autorul încearcă să explice fapte biografice direct prin citate de versuri. Spune, de pildă : „Îi era teamă și evita, pe cît se putea, întîlnirile cu cunoscuții căci : „Trăind în cercul vostru strîmt" etc. etc. Amintindu-și că stăteau mult, de vorbă, autorul spune că nici nu-și dădea seama cum trece timpul și găsește că e momentul să se explice prin versuri eminesciene : „Și mă mir eu cum de vremea / Să mai treacă se îndură". Pe Eminescu îl portretizează, avînd un „nu știu cum" și „nu știu ce". Un asemenea stil pune în umbră ideile și calitățile, de altfel existente, ale studiului. Analiza versurilor e pertinentă. Se fac asocieri și comparații cu poeți din alte literaturi, ca de pildă cu Lenau etc. Autorul demonstrează că i-a citit pe Gherea și Maiorescu fiind de părerea lui Gherea în ceea ce privește mizeria materială a poetului și de părerea lui Maiorescu în legătură cu pesimismul înnăscut — dar socotește că „un studiu complet asupra lui Eminescu nu s-a făcut încă al d-ului Maiorescu ie prea mic, iar acel a d-lui Gherea are, pe lîngă partea sa bună, defectul că a fost făcut cînd poetul era în viață". Un anonim publică în „Era nouă"[50] o *Cronică literară* scrisă limpede, curat, curgător, chiar erudit, discutînd despre cum trebuie puse în valoare prin recitare, calitățile versurilor eminesciene.

Continuă să se angajeze polemici în care Eminescu constituie argumentul decisiv pentru atacarea sau apărarea Junimii. I. N. Roman susține în „Drapelul", că T. Maiorescu l-a „creat" pe Eminescu în sensul că i-a inoculat, pe un fond sănătos și energic — dovedit în începuturile sale literare — otrava răufăcătoare a pesimismului. A. C. Cuza nu întîrzie să-i răspundă pledînd în favoarea Junimii, infirmînd „legenda" asupra cosmopolitismului junimist și demonstrînd cu versuri ca „Amicului F. J." — înclinarea către „poezia desperată", a lui Eminescu, încă din adolescență, cînd nici nu era cunoscut la Convorbiri. A. C. Cuza repetă afirmațiile lui Maiorescu, cîteodată fără a se strădui să aleagă altă exprimare. El susține că Eminescu era „predestinat să ajungă aceea ce a fost" și că „nu împrejurările sau oamenii l-au făcut pesimist". Părerile sînt contradictorii și în privința atitudinii lui Gherea. I. N. Roman îl vede luînd — „cu o mînă viguroasă drapelul optimismului căzut pentru moment în fața propagandei d-lui Maiorescu și a școlii sale literare" în timp ce lui A. C. Cuza

[48] Iorga, „Lupta", an. VII, seria IV, nr. 1060, 25 II 1890, p. 2.
[49] Ilie Ighel, „Buciumul", an. I, nr. 2, ian. 1890, p. 8—31.
[50] „Era nouă", nr. 60, 25 nov. 1890, p. 2—4.

alarma i se pare falsă, nevăzînd în poezia pesimistă înrîurită de Eminescu, un fenomen îngrijorător, socotind-o „în cea mai mare parte o simplă chestie de modă"[51].

Între aceste articole polemice, cronici şi recenzii, studiul amplu — cu care se încheie această sumară semnalare a opiniilor critice despre Eminescu, apărute în timpul vieţii sale şi în preajma morţii sale — publicat de N. Petraşcu iniţial în „Convorbiri literare" [52], face notă aparte. Petraşcu a încercat, de fapt, o primă monografie, ocupîndu-se în capitole organizate sistematic, de încadrarea judicioasă a poetului în epoca sa, de mijloacele pe care le-a folosit în operă „spre a ajunge la un asemenea rezultat şi dacă aceste mijloace sînt de o valoare remăitoare". Începînd cu cercetarea mijloacelor de formă, Petraşcu, sesizează just, „căutarea cuvîntului propriu," element nou în limba lui Eminescu faţă de scriitorii de la 1840, a cuvîntului care să dea măsura exactă a gîndirii, în aşa fel încît „pare bătut în ţinte", cu neputinţă de înlocuit. Criticului nu-i scapă neobservat nici faptul că Eminescu îmbogăţeşte limba cu un vocabular ştiinţific. Petraşcu percepe muzicalitatea versului eminescian, „largă, amplă şi mai cu seamă variată"şi nemulţumindu-se cu simple afirmaţii generale, procedează la analiza valorii muzicale a consoanelor şi vocalelor folosite cu preponderenţă de către Eminescu într-o poezie sau alta. O calitate i se pare a fi „virilitatea" expresiei, precum şi „coloritul închis, sobru şi puternic". Urmînd să analizeze „mijloacele de gîndire" Petraşcu precizează dintru început că poezia lui Eminescu „se deosibeşte prin o simţire şi cunoştinţi mai adînci, printr-un fond de un aspect trist şi prin o sferă mai largă de idei contimporane", de toată poezia antemergătoare. După analiza, globală a mijloacelor de formă şi de fond, autorul studiului, reia fiecare idee importantă, expunînd-o cu o bogăţie de exemplificări. Un alt capitol îl constituie opinia asupra pesimismului eminescian, considerînd că poezia lui Eminescu „rezuma vagul melancolic al suferinţelor dimprejur", exprima o maladie a veacului „venea într-un secul trist". Motivarea dată de Gherea decepţionismului, nu i se pare satisfăcătoare, dar încercînd să dea o explicaţie mai largă, Petraşcu alunecă într-o confuzie totală, apreciind drept cauză primordială, contradicţia dintre inteligenţă, voinţă şi credinţă, sau cum o numeşte el, „schimbarea în forţele fundamentale ale sufletului contemporan". Petraşcu merge cu confuzia pînă acolo încît afirmă că pesimismul eminescian este şi o expresie fidelă a psihicului romînesc, că „la noi romînii s-ar părea că se află, o notă blînd-tristă, chiar în firea poporului" — că fatalismul şi conştiinţa deşertăciunii fiind proprii poporului nostru era firesc să se oglindească în opera celui mai mare poet. Din primele poezii publicate în *Convorbiri* Petraşcu desprinde filozofia „unui suflet convins pesimist" dar un pesimism neviolent, blînd, resemnat şi mai ales senin. Autorul face nenumărate asociaţii în planul literaturii mondiale, caută influenţe, rezumă teorii idealiste kantiene, se sprijină pe citate culese mai ales din poezia erotică,

---

[51] A. C. Cuza, *Legenda*, în „Era nouă", nr. 30, 29 IV 1890, p. 2—3.

[52] N. Petraşcu, „Convorbiri literare", nr. 8, 1 nov. 1890, p. 625—654; nr. 9, 1 dec. 1890, p. 753—785; 1 II 1891, nr. 11, p. 923—1001; nr. 3, 1 VI 1891 — p. 247 — 266; nr. 8, 1 nov. 1891; nr. 11 şi 12, 1 III 1892, p. 1040).

etc. Petraşcu e un adept al teoriei „artă pentru artă", susţinînd că „arta e ca şi natura, o creatoare indiferentă", şi că poezia lui Eminescu ne cucereşte tocmai prin lipsa unor preocupări tendenţioase. Erorile alternează însă cu ideile şi aprecierile valoroase. Petraşcu subliniază originalitatea şi omenescul poeziei eminesciene, percepe „vigoarea şi vitalitatea simţirii" complexitatea gîndirii sale şi a meşteşugului poetic, dragostea de natură. Alternanţa între erori şi observaţii pline de adevăr şi simţ critic se menţine şi în stil. Petraşcu are deseori un limbaj critic colorat, metaforic, variat şi suplu, pentru ca în pagina următoare să se exprime stufos, încîlcit şi confuz, neevitînd frazele gongorice. În general, studiul relevă un mare iubitor de poezie şi un fin cunoscător, care scrie cu suflet şi se mărturiseşte pătruns de frumuseţile versului eminescian.

Continuînd pe linia gheristă sau maioresciană, critica ulterioară a scuturat zgura defăimărilor şi a nepriceperii artistice şi, dacă a deschis noi controverse din alte puncte de vedere, a rămas cel puţin omogenă în ceea ce priveşte recunoaşterea valorii naţionale, unice şi demne de preţuire în cadrul literaturii universale a lui Mihail Eminescu.

МИХАЙ ЭМИНЕСКУ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ЕГО ВРЕМЕНИ

РЕЗЮМЕ

В статье приводится в хронологическом порядке целый ряд критических высказываний, как положительных, так и отрицательных, касающихся произведений Эминеску и содержащихся либо в посвященных ему стихах, биографических заметках, полемических статьях членов общества «Жунимя» и сотрудников других газет и журналов («Revista contimporană», «Literatorul», «Columna lui Traian»), либо в статьях, носящих ярко выраженный характер литературно-критических исследований. Указывая, что при жизни Эминеску многие не поняли и не оценили поэта, автор выбирает из многочисленных разбросанных в прессе заметок лишь те высказывания, которые касаются творчества Эминеску и могут быть отнесены к области литературной критики. Подробнее анализируются в статье наиболее полные, серьезные и документированные исследования, принадлежащие перу известных литераторов. Так, тщательному анализу подвергается посвященный Эминеску отрывок из статьи «О новом направлении в румынской поэзии и прозе», написанной в 1871 году. Т. Майореску. Особое внимание уделяется также критическим исследованиям Д. Гери, статье Т. Майореску «Эминеску и его стихотворения» (1889 г.) и монографии Н. Петрашку. Ставя своей целью изучение критических замечаний, появившихся при жизни поэта (и накануне его смерти), автор статьи доводит анализ до 1890 года.

MIHAIL EMINESCU ET LES OPINIONS CRITIQUES DE SON TEMPS

RÉSUMÉ

Cet article signale, par ordre chronologique, la plupart des opinions critiques, négatives ou positives, concernant l'œuvre d'Eminescu.

Elles sont répandues dans des vers consacrés au poète, des notes biographiques, dans des articles polémiques entre la société « Junimea » et d'autres journaux ou revues, telles « La Revue Contemporaine », « Le littérateur », « La Colonne Trajane », etc. ou bien dans des études à caractère nettement prononcé de critique littéraire.

Tout en précisant que bien des personnes n'ont pas compris Eminescu et ne l'ont pas apprécié de son vivant, l'auteur ne retient des articles diffamants que seulement les opinions touchant à l'œuvre proprement dite et qui peuvent être encadrées dans la critique littéraire.

L'auteur insiste sur les études sérieuses, plus amples et documentées, qui offrent, en plus, la garantie de certaines signatures de grand prestige.

C'est ainsi que l'on analyse plus amplement le fragment de l'article « Sur la nouvelle direction dans la poésie et dans la prose roumaine », concernant Eminescu et qui, daté de 1871, porte la signature de Titu Maiorescu.

On accorde également une attention toute particulière aux études critiques de Gherea, à l'article « Eminescu et ses poésies », écrit par Titu Maiorescu en 1889, ainsi qu'à l'étude monographique de N. Petraşcu.

L'ouvrage, qui n'étudie que la critique parue du vivant de l'écrivain et à l'occasion de sa mort, s'arrête en 1890.

REALITATE ŞI IDEALITATE ÎN *LUCEAFĂRUL*

DE

MARCEL DUŢĂ

Luceafărul este, neîndoios, astrul veşnic strălucitor, deşi rece, născut din cea mai incandescentă nebuloasă eminesciană. Căci nici o pasiune care a aprins vreodată sufletul poetului nu a fost atît de totală şi nu a părut atît de nesigură ca iubirea.

S-a remarcat adesea caracterul de „sinteză a categoriilor lirice mai de seamă" (1) ale poeziei eminesciene pe care poemul le sublimează. A fost implicată, ca necesară, în înţelegerea „lirismului abstract, geometric al *Luceafărului*" (2) „o educaţiune poetică formată de întreaga operă eminesciană..." (2).

Şi e adevărat că există în *Luceafărul* atîtea imagini şi idei anterioare acelui „A fost odată ca-n poveşti / A fost ca niciodată ..." încît toată opera poetului pare un vulcan înălţîndu-se spre acest scop, purtat dureros în sine.

Însă, crescută pînă la această altitudine temerară, la care gravitaţiunea e istovită, creaţia eminesciană a eliberat un pisc mîndru, care a pornit-o ca un astru singuratic prin spaţiile cosmice, putînd fi privit şi înţeles şi în sine, dacă nu ne interesează magma de metale străvechi ascunse sub scoarţa strălucitoare şi rece.

Şi, desigur, de nu şi-ar fi încrustat numele decît în această stea, şi încă Eminescu ar fi înfruntat vecia — ca şi Izvoditorul Anonim al *Mioriţei*.

Poemul eminescian a putut naşte multe serii de sensuri; însă, precum astrul real tremură strălucitor la îngemănarea zilei cu noaptea, *Luceafărul* poetului iradiază unde de armonie între realitate şi idealitate.

I. *Criza hyperionică*

Realitatea basmului se impune, captivant, lectorului modern de la primele imagini.

Încă D. Caracostea observase privitor la „izvoarele poemei": „Privit în total, basmul publicat de Kunisch se înfăţişează ca o contami-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 277–289, BUCUREŞTI, 1964

nare a două tipuri bine caracterizate : în partea întîia, recunoaștem ușor tipul cuceririi unei fete de împărat prin biruirea unor mari greutăți ; în partea a doua, avem iubirea nefericită a unei ființe supranaturale pentru una de pe pămînt" (3).

Cu toate acestea, dacă o primă versiune eminesciană a basmului din cartea călătorului german — *Fata în grădina de aur* — respiră tot fabulosul multicolor al atmosferei unui alt tărîm, *Luceafărul* dă senzația unei schițe în cărbune, în care alternarea umbrelor și luminii dilată infinit spațiul, abstracțiunea liniilor încifrează idei, — toate în succesiunea cîtorva episoade de idilă romanescă.

Contemporanii au și fost tentați să trateze poemul ca pe o mărturie metaforică a unui fapt biografic (4).

Iar G. Călinescu distingea un „sarcasm social vădit" (5) în *Luceafărul* față cu „gradul sublim" (6) al *Fetei în grădina de aur*.

Într-adevăr, *Luceafărul* are o suprafață care sugerează situații psihologice de roman modern — dacă convertim imaginile de basm în simboluri poetice.

Tematic, poemul consună și cu motivul folcloric al *Zburătorului*, în care observația populară a exprimat poematic criza adolescentină a fetei.

Imaginile par să exprime — simbolic, evoluția acestui proces psihologic :

Din umbra falnicilor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

E vîrsta ieșirii din umbra necunoașterii de sine, deschiderea individualității răvășite spre lumea exterioară, interpretarea realității cu un pronunțat simț antropomorfic, însuflețind totul, chiar și natura, peisajul ...

Îl vede azi, îl vede mîni,
Astfel dorința-i gata ;

Timpul se scurge încet, același, obsedant, în timp ce, neștiută, în întunericul interior, crește dorința :

Și cînd în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mîinile pe piept,
I-nchide geana dulce.

. . . . . .

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftînd din greu suspină :
— „O, dulce-al nopții mele Domn,
De ce nu vii tu ? Vină !"

Sugestia tinde către somnul cataleptic, imaginea mîinilor pe piept amintind poziţia mortuară, tulburările irumpînd în suspine, dorinţa singulară invocînd chipul visat. Cuprinsă în mrejele onirice, fata are lungi dialoguri abstracte, repetate, ireconciliabile, cu imaterialul iubit.

— Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt,
Fii muritor ca mine.

Căci, în fapt, cum s-a mai spus (6), „Luceafărul e un personaj fantastic care sub înfăţişarea unui tînăr demonic ca aparenţă, reprezintă însuşi visul erotic al unei tinere şi prea frumoase fete de împărat".

Însă aerul tare al realităţii năvăleşte în clar-obscurul ameţitor al idealităţii ....

În vremea asta Cătălin...

— aşadar, un *oarecare* cu identitate concretă, un obişnuit al casei („Viclean copil de casă"), poate un fervent al lui Bachus („împle cupele cu vin"), un tulburător de minţi („Mesenilor la masă"), un linguşitor curtenitor al mamei („Un paj ce poartă pas cu pas / A-mpărătesii rochii"), un fruct al iubirii ilicite, un fanfaron („Băiat din flori şi de pripas / Dar îndrăzneţ cu ochii"), ce mai ! un îmbuibat („Cu obrăjei ca doi bujori / De rumeni, bată-i vina"), dar avînd interesul mereu treaz, simte, urmărind rătăcirile fetei, o pradă posibilă de a deveni a sa ... Cătălină :

Se furişează pînditor
Privind la Cătălina

Mai ales — intervin calculele ! — că, în plus s-a făcut frumoasă şi demnă, cum stă bine unei doamne !

Şi ... de ce n-ar încerca să-i cîştige simpatia, fiind drăgălaş cu ea, arătîndu-se afectat de îngîndurarea ei, căutînd s-o distreze, şi cerînd în schimb o nimica toată :

Şi-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
— „Dar ce vrei, mări Cătălin?
Ea du-t' de-ţi vezi de treabă".

— „Ce voi? Aş vrea să nu mai stai
Pe gînduri totdeauna,
Să rîzi mai bine şi să-mi dai
O gură, numai una"

Fata nu-l înţelege, poate nici nu-l aude — simţurile-i hipertrofiate percepînd numai microcosmul ideal — i se sustrage leneş ; îl face totuşi,

dintr-o slăbiciune omenească — adîncită de criza vîrstei, — confidentul rătăcirilor din vis, al apatiei care a pus stăpînire pe ea :

— „Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe —
O, de Luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte."

Însă experimentatul paj „știe" să ocolească „visurile fetelor", și-i propune jocul amoros al amanților, — liman odihnitor pentru femeie.

— „Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul..."

Visătoare încă, fata e naiv uimită de lecția practică în stare să-i vindece sufletul de doruri neînțelese ; și, pudică, acceptînd „voit" [1] jocul —

Și rușinos și drăgălaș
Mai nu vrea, mai se lasă

— realizează comunul omenesc ; retrospecția visului din alt unghi psihologic, schimbă proporțiile, convertește sensurile :

Și-i zise-ncet : — „Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine."

Sorțile li se împletesc, acum, ca și viețile. Și totuși, anume procese se sting greu, cu reveniri, visul mai are încă puterea răbufnirii :

Dar un Luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării.

Însă, cu timpul, conștiința ireductibilității visului instalează renunțarea atotînțelegătoare :

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămînea departe...

---

[1] Cf. „... nu *tu* o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine".

(*Scrisoarea V*)

Platitudinea vieţii creşte umbra tinereţii prea curînd ofilite, energiile închizîndu-se în ele însele, sublimînd :

De aceea zilele îmi sînt
Pustii ca nişte stepe
Dar nopţile-s de-un farmec sfînt
Ce nu-l mai pot pricepe.

Căci pragmaticul amant nu concepe neutilul visării, gîndurile rătăcind ; interpretează „superior" tînjirea drept boală vindecabilă prin spectacolul variat al lumii, prin evadarea din tenebrele interioare în coloritul călătoriilor :

„Tu eşti copilă, asta e...
Hai şi-om fugi în lume,"

Idealul burghez e mediocritatea sănătoasă :

„Căci amîndoi vom fi cuminţi,
Vom fi voioşi şi teferi."

Însă toată această *sublimă idilă a mediocrităţii împlinite*, deşi tratată poematic, este redusă repede la proporţiile structurale — ca un astru care se depărtează de ochiul privitor, peste care cade pleoapa grea.

Poetul îndrăgostit de idealul natural mai condamnase şi altă dată, în catilinarele-i Scrisori, artificialitatea unei societăţi care denatura iubirea îmbrăcînd-o în strălucitoare lustruri mercantile :

Şi cînd dama cochetează cu privirile-i galante,
Împărţind ale ei vorbe între-un crai bătrîn şi-un fante,
Nu-i minune ca simţirea-i să se poată înşela,
Să confunde-un crai de pică cu un crai de mahala...

(*Scrisoarea V*)

Însă acum tonul metaforic avea răceala cărţii de piatră a Destinului implacabil :

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,"

Dar dincolo de subtila analiză psihologică a unei crize de vîrstă implîntată într-un mediu de roman burghez — *Luceafărul* îşi desfăşoară în spaţii necuprinse infinite raze ideatice.

Idealitatea poemului a fost cuprinsă o dată de însuşi Eminescu într-un nucleu generator de sensuri :

„... dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pămînt, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric" (7).

Motivul de madrigal este reluat cu gravitatea violoncelelor, căpătînd rezonanțe de simfonie beethoveniană :

— „De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă ;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte ;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce în chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos."

Introspecția gnoseologică a geniului s-a înălțat într-o străfulgerare deasupra concretului efemer în repaos, apoi a coborît prin haosul universalelor eterne pînă la ipoteticul *primum mobile* — Demiurgos, „ultima înțelepciune — cum zicea un critic —" cenzura transcendentă „peste care nu putem trece, ca peste o limită superioară" (8).

El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul ;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Sugestia de meditație este și mai evidentă într-o variantă prin ideea de temporalitate în care e transmutată reîntoarcerea în sine [2] :

[2] Cf. Perpessicius : „Prezența atîtor strofe, care se întîlnesc și aici și în mss-ul următor, B, alternarea stilurilor (direct și indirect) — argumentele par cînd venite de la o autoritate și cînd *variațiile unei meditații ce urmărește pe îndrăgostit...*" (subl. ns. — *M.D.*) (Eminescu, *Opere*, vol. II, ed. Perpessicius, p. 374).

var. Şi trec toţi secolii-mprejur
Cu mii de lumi de-a-notul
Zbura cu gîndul... ~
Pîn' singur e cu totul.

„Observînd creativitatea eminesciană", D. Caracostea constatase „un complex de motive care revine oarecum obsedant, ca la un centru care mereu încearcă să se organizeze" (9) : destinul iubirii între două fiinţe de structuri deosebite — om / zeiţă, femeie / zeu. Primul tip fiind reprezentat de basmul versificat *Miron şi frumoasa fără corp*, al doilea de *Luceafărul*.

Dar semnificaţia mitologică se amplifică la Eminescu în rezonanţe mult mai largi. Este cuprinsă, desigur, în ideaţia poemului — cum însuşi o spunea — toată tulburătoarea dramă a geniului pe pămînt, neînţelegerea nefericită cu care concretitudinea unui veac întîmpină obiectivitatea sa profetică rece. Dar a rămîne aci, înseamnă a absolutiza *una* din intenţiile artistului, a cărei realizare nu depăşeşte — poate — observaţia critică din magistrele *Scrisori*. Aşa cum s-a şi făcut o dată : „Ultimele creaţiuni, cele patru *Scrisori* şi *Luceafărul*, minunile iconostasului, apar ca feţe deosebite a ceea ce el priveşte ca singura realitate : *lumea mea*, în hotărîtă opoziţie cu *lumea cea aevea*" (10).

Or, interferenţele gigantice ale poemului sînt datorate tocmai nesfîrşitelor sfere filozofice pe care lumina lui le străbate.

Din începuturi Eminescu pare că înălţase antiteza romantică pînă la simbolul filozofic al contrariilor care compun lumea în totalitatea ei şi fiecare lucru în parte. Jocul ireductibil al aparenţei şi esenţei va fi una din ideile constante în care gîndirea poetului va încerca un echilibru, temporar, armonic prin polaritate, în dizarmonia eternă.

Venere şi Madonă este, în acest sens, surprinderea structurii antinomice a femeii aşa cum o realizează conştiinţa îndrăgostitului :

Astfel eu, pierdut în noaptea unei vieţi de poezie,
Te-am văzut, *femee stearpă, fără suflet, fără foc*,
Şi-am făcut din tine-un *înger, blînd* ca ziua de magie,
Cînd în viaţa pustiită rîde-o rază de noroc.

. . . . . .

Tu îmi pari ca o *bacantă*, ce a luat cu-nşelăciune
De pe-o frunte de *fecioară* mirtul verde de martir.

Încă aci sesizăm germenele înţelegerii raportului între realitate şi idealitate în iubire, încifrat în *Luceafărul*, şi exprimat admirabil în cîteva strofe necuprinse în sfera ultimă, prea implacabil rece pentru căldura acestora :

var. Oricare mîndru început
Cu un sfîrşit se-ncheie
Cînd îngerul au dispărut
Rămîi cu o femeie.

Și abia ochiul mi-l usuc
De-acele veche plîngeri
Iar cînd femeile se duc
Din nou s-arată îngeri...

Dar această înțelegere — alungată acum — preludiu al renunțării și păcii sufletului, va înflori în tînguioasele cînturi post-hyperionice. Poetul mai încercase o dată — după ideea incompatibilității sociale din *Împărat și Proletar* — o sinteză, în care haosul răzvrătitor era domolit într-un repaos geamăn cu începutul universului — în *Înger și Demon*:

Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe *demon*, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, și-*mpăcarea*-i... *e amorul.*

Nutrit la școala idealismului german (Kant și Schopenhauer îndeosebi) poetul romîn distingea, structural, două tipuri umane: omul comun — dominat de „voința" schopenhaueriană, și geniul — stăpînit de demonul cunoașterii, a cărui putere de obiectivare poate duce la negarea a însești condiției omenești. Cîteva versuri din 1876 preludează acordurile marii teme a poemului final:

E împărțită omenirea
În cei ce voi și cei ce știu.
În cei dentîi trăiește firea,
Ceilalți o cumpănesc și-o scriu.

(*E împărțită omenirea...*)

Însă la epoca în care concepea *Luceafărul*, gîndirea eminesciană se dovedește mult mai aplicată și mai nuanțată [3].

Geniul însuși este conceput de el antinomic, din lumina ideală a adevărului și întunericul realității pasionale:

Și soarele e tatăl meu
Iar noaptea-mi este muma

Simbolul este mai adecvat teoretic într-o variantă —

var. Căci fulgerul e tatăl meu
Iar noaptea-mi este mumă

sugerînd conștiința sursei născătoare de dramă, prin disproporție, cînd în întunericul teluric izbucnesc intermitente străfulgerări uranice.

---

[3] Rememorînd epoca studiilor la Viena, G. Călinescu citește printre rîndurile manuscrise și adaugă: „Poetul dădea a înțelege că ar fi fost în stare, întemeindu-se pe filozofia lui Schopenhauer, să aducă o contribuție proprie, pe care o vedea în introducerea unor antinomii..." etc. (*Viața lui Eminescu*, ediția a IV-a, EPL, 1964, p. 193).

Meditaţia dialogată, despicînd Universul pînă la Demiurg, are sensul unei coborîri spre adevărul originar, în căutarea unei soluţii de realizare a repaosului vieţii pentru antinomiile haotice, e o întrebare asupra posibilităţii mutaţiei între cele două tipuri aprioric sortite.

Toată dramatica poveste ilustrează, în fond — simbolic, momentul de *criză hyperionică*, în care eonul rece plutind în idealitatea haosului intră în umbra telurică şi este zguduit de căldura pasională, simţind nevoia de repaosul realităţii din viaţă ; altfel spus, într-un anume moment, în geniu, natura se răscoală dorind repaosul iubirii :

var. Din chaos Doamne-am apărut
Ca să mă-ntoic în chaos
Şi din repaos m-am născut
O dă[-mi] din nou repaos.

Criza este dublă, şi ea s-a declanşat, de fapt, mai întîi în fiinţa telurică, în care a irumpt dorinţa de sublim, aruncînd o punte de lumină în haos :

Îl vede azi, îl vede mîni,
Astfel dorinţa-i gata ;
El iar privind de săptămîni,
Îi cade dragă fata

Metamorfozele luceafărului din poveste consună cu ideea schopenhaueriană a putinţei de obiectivare a geniului — însă, în concepţia eminesciană, aceste adaptări sînt nestructurale, imperfecte, încît antinomiile nu-şi pot afla complinirea în „ora de repaos" :

„Stăin la vorbă şi la port
Luceşti fără de viaţă
Căci eu sînt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă-ngheaţă."

Iar mutaţiunea este imposibilă, însemnînd distrugerea ; renunţarea la unul din termenii antinomici echivalînd anulării unui echilibru şi aşa relativ :

var. „De-ai cere universul tot
L-aş da, ca tot ce-ai cere ;
Dar eşti puterea mea, nu pot
Să neg acea putere."

Mai ales cînd tocmai *aci* se află diferenţa structurală a tipului şi scopul predestinat :

var. „Tu adevăr eşti, datorind
Lumină din lumină,
Şi adevărul nimicind
M-aş nimici pe mine."

Cele două tipuri apriorice își găsesc astfel alte forme posibile : *arta* — anulatoarea „voinței", intrînd în sfera idealității, și *amorul* — oscilînd între procreatorul și efemerul „instinct atît de van" și iubirea eternă creatoare de lumi noi („În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins").

Și geniul are la Eminescu neostoita îndoială că idealitatea lui scaldă totul în lumină,

var. „Reia-mi al nemuririi nimb
Și geniul din privire,"

și nu e iubit pentru însetatul omenesc care-l cuprinde :

var. „Dar dacă vrei cu inima
Să te-ndrăgesc pe tine
Atunci cobori în lumea mea
Fii muritor ca mine."

var. „Iar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine
Fii și tu mînă de pămînt
Și muritor ca mine."

„Nici Veronica, nici Mite, ca poete — și aci stă nefericirea lui Eminescu — scria Călinescu (11) — nu iubeau omul, ci gloria posibilă". Încît, căutînd certitudini ideale, va respinge, conștient, masca realității, deosebind esența :

Măgulite toate sînt
De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt.

(*Scrisoarea V*)

De la acest punct superior, evoluția fetei în Cătălina, nu mai semnifică decît inevitabila depășire a crizei hyperionice, evoluție implacabilă — ca și aceea a Luceafărului, care reîntors în sine, desensibilizat, nu mai simte atracția telurică :

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Și, ca și-n ziua cea de ieri,
Lumina și-o revarsă.

Delimitînd, așadar, la omul comun o vîrstă a aspirației ideale, convertită și stinsă în erosul procreator, și o criză de real la geniu, sfîrșind cu înțelegerea incompatibilității realului efemer cu ideea creatoare — Eminescu sintetiza în *hyperionism* toate raporturile teoretice și implicațiile practice ale relației : idealitate-realitate, peste care punea lespedea de marmură a unui adevăr obiectiv, fără nici o umbră de criticism etic :

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece."

II. *Liniştea înţelegerii*

Însă de s-ar fi oprit aci, realitatea vieţii omeneşti ar fi părut tot atît de inutilă, pe cît de infinit universul şi inevitabilă mişcarea aştrilor — iar poezia, pieritoare pulbere meteorică ...

În jurul *Luceafărului* gravitează o constelaţie de *cîntece* a căror iradiere caldă mai atenuează din răceala astrului de piatră. Ele, toate, fac parte din aceeaşi nebuloasă primară — şi Iorga intuise exact „impresia de unitate psihologică şi sentimentală" (12) — alcătuind, în „tînguirea" lor, al doilea element antinomic hyperionismului.

Căci dacă în *Luceafărul* domneşte ordinea ineluctabilă a idealităţii, *romanţele* cresc în pămîntul efemer al realităţii, sub soarele unei înţelegeri omeneşti — într-o anume voită ignorare a veciei :

A noastre inimi îşi jurau
Credinţă pe toţi vecii,
Cînd pe cărări se scuturau
De floare liliecii.

(*Cînd amintirile...*)

Trepte imense despart pe astralul Hyperion de poetul rătăcit în secol[4], înţelegător şi împăcat cu condiţia umană. Însă în laborator ele stau una lîngă alta în variante, ca şi antinomiile în dizarmonia haosului.

var. Şi dacă stele bat în lac
Adîncu-i luminîndu-l
E ca în veci să nu mă-mpac / var. E ca în suflet să mă-mpac.
La tine avîndu-mi gîndul.

(*Şi dacă...*)

Dar mai ales *S-a dus amorul ...* şi *Pe lîngă plopii fără soţ...* conţin latent regretul de neîmpăcat al Luceafărului care a renunţat, zadarnic, la nemurire —

var. Şi pentru tine am pierdut
Noroc şi idealuri
Cu vasul vieţii străbătut
De valuri

(*Adio...*)

[4] Cf. *S-a dus amorul...* „Dacă poetul ar urca repede scările indiferenţei, am avea *Luceafărul...*" (G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol. V, p. 178).

— găsindu-se inacceptabil lumii acesteia, și căutînd consolare în liniștea superioară a înțelegerii :

Și poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentru-un atît de sfînt noroc
Străbătător durerii.

(*S-a dus amorul...*)

BIBLIOGRAFIA CITATĂ

1. TUDOR VIANU, *Poesia lui Eminescu*, CR (1930), p. 119.
2. G. CĂLINESCU, *Opera lui Eminescu*, Ed. Fundației pentru literatură și artă, 1936, vol. V, p. 255 și 254.
3. D. CARACOSTEA, *Izvoarele poemei Luceafărul*, București, Socec, 1926, p. 15.
4. Vz. I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI, *Din pragul apusului* (*Gînduri-Amintiri*), CR, 1940 (cap. *Luceafărul*) ; Cf. ȘERBAN CIOCULESCU, *Viața lui Caragiale*, Ed. Fundației, 1940, p. 249 și urm.
5. G. CĂLINESCU, *op.cit.*, vol. V, p. 257.
6. VLADIMIR STREINU, *Clasicii noștri*, I, Clasa școalelor, 1943, p. 149.
7. Apud EMINESCU, *Opere*, ed. Perpessicius, București, 1943, vol. II, p. 403.
8. POMPILIU CONSTANTINESCU, *Eros și Daimonion*, în *Eseuri critice*, Casa școalelor, 1947, p. 132.
9. D. CARACOSTEA, *Creativitatea eminesciană*, extras din „Revista Fundațiilor", 3, 1942, p. 629.
10. D. CARACOSTEA, *Simbolurile lui Eminescu*, Academia Romînă, Memoriile Secțiunii literare, seria III, tom IX, mem. 6, București, 1939, p. 5.
11. G. CĂLINESCU, *Viața lui Eminescu*, EPL, ed. IV, 1964, p. 260.
12. Apud EMINESCU, *Opere*, ed. Perpessicius, București, 1943, vol. III, p. 24.

РЕАЛЬНОЕ И ИДЕАЛЬНОЕ В «ЛУЧАФЭРЕ»

РЕЗЮМЕ

Рассматриваемая как синтез всего творчества Эминеску, поэма анализируется в первую очередь с точки зрения соотношения в ней реального и идеального.

Психологическая реальность сказки и элемента современного романа подчинены в ней теме возрастного кризиса (Сбурэтор — «Крылатый дух»). Однако поэма рассматривается и в ином идейном плане как двойное превращение, двойной «гиперионический кризис»: устремлений обыкновенного человека к идеальному и стремления гения к сближению с действительностью, или, иначе говоря, как философский символ противоположностей, составляющих мир в целом и каждое явление в отдельности, обусловливая бесконечное множество антиномий, которые создают в вечном хаосе временное равновесие, основанное на гармоничном сочетании полюсов. Такому суровому воззрению гармонически противостоит величественный покой подлинно человечного взгляда в «Романсах», опубликованных позднее «Лучафэра», но задуманных в том же плане.

RÉALITÉ ET IDÉALITÉ DANS LE POÈME « LUCEAFĂRUL »

RÉSUMÉ

Ce poème que l'on considère comme une synthèse de toute la création éminescienne, a surtout été interprété au point de vue du rapport essentiel entre le réel et l'idéal.

La réalité psychologique du conte, ses éléments de roman moderne, sont intégrés au thème d'une crise de l'âge (« Sburătorul ») mais le poème est aussi analysé dans la transfiguration idéatique d'une double « crise hipérionique » — l'aspiration idéale chez l'homme commun et le désir de réel chez le génie ; on pourrait encore y voir un symbole philosophique des contraires qui composent le monde dans sa totalité, ainsi que chaque objet pris à part.

Un pareil symbole peut suggérer une série infinie d'antinomies qui cherchent à atteindre l'équilibre d'un repos temporaire, harmonique par sa polarité dans le chaos éternel.

Un calme harmonieux, celui d'une intelligence humaine supérieure, s'oppose à cette conception implacable ; il apparaît dans les *romances* conçues dans le même cadre, qui furent publiées après le poème « Luceafărul ».

M. EMINESCU ŞI SCRIITORII RUŞI

DE

VALERIU CIOBANU

Poezia lui M. Eminescu nu are numai valoare naţională, dar şi universală. Se explică de ce în tradiţia istoriografiei literare, şi a criticii romîneşti, raportările marelui poet la literaturile altor popoare au fost şi au rămas inerente. Marii scriitori aparţinînd unei epoci, sau unui curent literar, au destule similitudini generale, care răsar dincolo de hotarele ţării şi ale limbii în care au scris. Stări sociale asemănătoare, proiectate de sensibilităţi înrudite, pot duce cîteodată la teme foarte apropiate. Uneori coincidenţe biografice, alteori substratul folcloric (să nu uităm că există destule trăsături comune aparţinînd folclorului tuturor popoarelor), pot da aceeaşi coloratură operelor unor scriitori crescuţi pe soluri depărtate. Urmărirea unor identităţi, pe această linie, poate fi fructuoasă în măsura în care demonstrează că spiritele viguroase şi sensibilităţile ascuţite reacţionează în faţa fenomenelor sociale şi psihologice similare în mod asemănător. Metoda asocierilor cu literatura universală poate duce, în astfel de cazuri, la demonstrarea capacităţii de percepţie artistică a unui scriitor şi, implicit, a particularităţilor sale individuale. De asemenea, ea poate ajuta la conturarea realităţilor unei anume epoci, în comparaţie cu acelea din altă ţară.

O altă modalitate de a raporta un scriitor la diferite literaturi consistă în urmărirea influenţelor. Credem că această detectare a izvoarelor unor teme, imagini, sau modalităţi artistice este mai riscantă. Scopul final al unor astfel de cercetări este sau demonetizarea unei presupuse valori literare, sau demonstrarea sferei de cultură a unui mare creator. Totuşi, bineînţeles cînd nu e vorba de flagrante imitaţii mecanice, care presupun nulitatea pretinsului scriitor, ostentativa căutare a unor „izvoare" livreşti e ineficace pentru că adesea „influenţele" nu sînt decît simple asemănări care se pot explica prin diferite cauze mai adînci.

De o altă natură sînt contingenţele directe cu o literatură, care se pot constata pe baza traducerilor făcute de un scriitor, sau a articolelor şi corespondenţei lui referitoare la o operă sau alta. Astfel de fapte literare

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 291–304, BUCUREŞTI, 1964

interesante din punct de vedere biografic, ducînd uneori şi la clarificarea unei concepţii artistice rămîn, cu rare excepţii, needificatoare pentru perspectiva generală a scriitorului în cauză.

Articolul de faţă, evitînd calea, după părerea noastră nesigură, a determinării unor eventuale influenţe ruseşti asupra lui Eminescu, va încerca să reconstituie (în măsura posibilităţilor) gradul de cunoaştere, de către poet, a literaturii poporului vecin şi să atragă atenţia asupra unor similitudini.

M. Eminescu, posedînd o cultură universală, nu putea să ignore literatura rusă, cu atît mai mult cu cît bunicul mamei sale, Donţu (Alexei Potlov), fusese emigrant rus [1]. Posibil că nu numai consideraţiile umanitariste, dar şi oarecare sentimentalitate familială îl făceau să urmărească soarta victimelor ţarismului din Rusia. În orice caz, fragmentul de proză *Toma Nour în gheţurile siberiene* nu poate fi considerat ecou al poeziei *Pohod na Sibir* a lui Vasile Alecsandri. Dincolo de mirificul glacial şi tragic, puternic ornat cromatic, se observă cunoaşterea, din lecturi, a realităţilor din Rusia ţaristă. În zidurile, de un fioros mohorît, de pe malul Nevei, între care eroul revoltat din *Geniu pustiu* e deţinut, poate fi identificată bunăoară cetatea Petropavlovsk, în acea epocă stagiu obligatoriu, şi adesea ultim, pentru o bună parte din spiritele mai luminate din imperiu. Imaginea nordică a palatelor de smarald, subacvatice, evocată la finele fragmentului e frecventă în basmele ruse.

Mihai Eminescu avea intuiţia adevăratelor valori literare şi dacă ne gîndim, de exemplu, că încă din tinereţe îl considera pe Shakespeare „divinul brit" şi „marele brit", ne dăm seama de percepţia lui artistică. Poate uneori nu cu totul sistematic, Eminescu a cunoscut din literatura europeană tot ce i-a fost la îndemînă, în limbile care-i erau accesibile. Se ştie că marii scriitori ruşi, cel puţin Puşkin, Gogol, Lermontov, Turgheniev, erau traduşi în timpul vieţii lui Eminescu în limba germană şi putem presupune că i-a citit. Fără îndoială a cunoscut tălmăcirile romîneşti ale lui Donici şi Negruzzi din Puşkin şi Antioh Cantemir. E greu de crezut ca lui Eminescu să-i fi scăpat din vedere transpunerile din „Familia", revistă pe care o urmărea. Aici au apărut opere ale lui Puşkin (*Fata căpitanului*, 1866; *Romanţă spaniolă*, 1877), ale lui I. Turgheniev (*Primul amor*, 1869). Despre acest scriitor, ca şi despre Gogol, şi-a putut face o oarecare idee şi din *Pseudokinegeticos*, operă tipărită în 1874. În acelaşi an găsim în revista lui Iosif Vulcan un fragment din proza lui Lermontov (*Fatalistul*, 1874). Tot în „Familia" din acest timp s-au publicat şi unele articole despre scriitori ruşi, printre alţii despre Turgheniev (1869), două despre Puşkin (în 1880).

Este neîndoielnic că venind în 1877 ca redactor la „Timpul", Eminescu a consultat colecţia ziarului care a început să apară din 15 martie 1876, putînd citi *Mantaua* şi *Taras Bulba* de Gogol, şi *Fîntîna din Bakciserai* a lui Puşkin. La acest ziar, în timp ce era redactor s-a publicat *Bella* „istorie circasiană" (1877) a lui M. Lermontov (de fapt primul capitol din *Un erou al timpului nostru*).

[1] G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, EPL, 1962, p. 24–25.

Cronica lui M. Eminescu *Comedia franceză şi comedia rusească*, prilejuită de interpretarea localizării *Revizorului* lui Gogol de P. Grădişteanu, alături de o comedie franceză facilă *Pantalonul roşu*, demonstrează că poetul nostru a cunoscut foarte bine întreaga operă a lui Gogol [2].

Lăsînd la o parte inacceptarea de către Eminescu a unor comedii uşoare de tipul *Pantalonului roşu*, şi rezerva faţă de prelucrarea lui Grădişteanu, care implică o bună cunoaştere a piesei lui Gogol, remarcăm că marele poet în *Revizorul* vede o „comedie de obiceiuri" şi „de caractere".

Interesant este că Eminescu a intuit calităţile dominante ale întregii opere a lui Gogol, dovedind, chiar prin aceasta, o profundă înţelegere a ei. Poetul nostru insistă asupra realismului critic şi a caracterului popular al operei scriitorului. După părerea sa, lui Gogol i „s-a-nrădăcinat în minte viaţa reală a poporului rusesc ; tipurile sale sînt copiate de pe natură, sînt oameni aievea, precum îi găseşti în tîrguşoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăceşti. Toate popoarele au asemenea scriitori, deşi nu toţi au compus cîte o piesă de teatru. La germani Fritz Reuter, la americani Bret Harte, la unguri Petöfi, la romîni, pentru ţăranul din Moldova, *Creangă* [3], pentru crişani Slavici, pentru spiritul şi viaţa tîrguşoarelor întrucîtva Anton Pann".

Ideea asemănării operei lui Gogol cu a lui Creangă presupune lectura atentă de către Eminescu a povestirilor umoristice ale scriitorului rus, cu puternice filoane folclorice ucrainene, adunate sub titlul *Serile din cătunul de lîngă Dikanka*. Peste cîteva decenii, apropierea dintre opera scriitorului moldovean şi Gogol avea să fie indicată şi de către G. Ibrăileanu care, în articolul *Povestirile lui Creangă*, credea că ea se datoreşte faptului că „ţăranul moldovean samănă aşa de bine cu cel rutean". Ibrăileanu avea dreptate. Dar această constatare, luată în parte, nu explică similitudinile dintre creaţiile literare ale lui Creangă cu ale lui Gogol. Au fost şi alţi scriitori care au reprezentat tipuri de plugari ucraineni. Cu toate acestea, nu se poate vorbi de o asemănare a lor cu povestitorul moldovean. Apropierea dintre *Serile din cătunul de lîngă Dikanka* şi operele lui Creangă poate fi înţeleasă numai dacă luăm în seamă faptul că modalitatea de percepţie şi ilustrare artistică a fenomenelor e asemănătoare.

În opera lui Gogol, menţionată de noi, şi în operele lui Creangă, specificul ţărănesc, respectiv ucrainean sau moldovenesc, e realizat prin procedee similare, care stau la limitele folclorului. Lumea sătenilor lui Gogol şi Creangă e zugrăvită într-un ton narativ plin de colorit verbal pitoresc şi cu umor senin, în care şaga ţărănească se împleteşte cu comparaţii de sursă populară, proverbe şi hazuri. O altă caracteristică a operelor celor doi scriitori este atmosfera rezultată din îmbinarea între elemente de expresie realistă directă şi cele proprii basmului. La ambii comparaţiile cu caracter rural abundă. Mai există şi tărîmuri tematice comune, de credinţe populare despre divinităţi, draci şi vrăjitori, care nu sînt

[2] Mihail Eminescu, *Comedia franceză şi comedia rusească*, în „Curierul de Iaşi", nr. 133, 5 decembrie, 1876.

[3] Sublinierea e a lui Eminescu.

consideraţi exponenţi ai unor superstiţii, ci o expresie a trăsăturilor umane. Povestirile *Locul fermecat* de Gogol şi *Dănilă Prepeleac* a lui I. Creangă sînt bazate pe motivul popular, de largă răspîndire la diferite popoare, al ţăranului care prin vicleşug caută să răpească o comoară de la demon. Între Dănilă Prepeleac şi dracul care îl ispiteşte, ca şi pe personajul lui Gogol, cu comoara, se dă o luptă în care ţăranul iese biruitor. Mucalitul moşneag al scriitorului rus, un fel de Moş Nichifor Coţcariul, sfătos şi vioi, ajunge la un triumf fictiv, dracul păcălindu-l. Diferenţa dintre finalul povestirii lui Creangă şi al celei a lui Gogol se datoreşte situaţiilor speciale ale personajelor. Moşul lui Gogol este prea încrezător în sine ca să nu păgubească, Dănilă prea temător spre a nu reuşi şi el cel puţin o dată în viaţă. Astfel, ca şi fierarul Vakula din *Noaptea din Ajunul Crăciunului* de Gogol, Dănilă Prepeleac ajunge să meargă călare pe spinarea dracului. Surprinderea de către Mihai Eminescu a unei atmosfere comune la Gogol şi Creangă, dincolo de evidenta originalitate a celor doi scriitori şi deosebirile de amănunt, demonstrează marea fineţe cu care poetul nostru a intuit trăsăturile dominante ale povestirilor ucrainene ale lui Gogol.

Nu mai puţină pătrundere are Eminescu referindu-se la comedia *Revizorul*: „Piesa aceasta este, după cum uşor se putea prevedè, mai mult epică decît dramatică, căci toţi scriitorii populari sînt mai mult epici, de la Homer începînd şi pînă la Fritz Reuter. Nu este doar vorba de lupte sufleteşti deosebite, de încurcături dramatice, precum le leagă şi desleagă autorii franţuji, nu de un plan care să-ţi ţie încordat interesul pînă la fine. Ca toţi scriitorii care nu se silesc să ne spue ceva, pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr, Gogol nu vînează nicăeri efectul, pentru că el n-a scris pentru tantieme, nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simţea şi vedea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulele lui Aristotel. Şi după a noastră părere bine a făcut" etc.

Eminescu desprinde seriozitatea comediei lui Gogol care nu „se-ntemeiază pe adulterii sau pe încercări de adulteriu" şi care ne face să rîdem spre a ne întrista pentru că adevărul rizibil al defectelor umane este, în fond tragic. „De aceea — continuă poetul — s-a observat că umoriştii cei mai veseli în scrieri, actorii cei mai comici pe scenă, sînt între cei patru pereţi ai lor trişti şi ipocondrici. Gogol însuşi, cel mai glumeţ scriitor al ruşilor, a avut în suflet un fond de nepătrunsă melancolie, care a fost în stare să-i nimicească spiritul supt greutatea ei" (O dovadă că Eminescu a cunoscut şi amănunte biografice în legătură cu Gogol, care spre sfîrşitul vieţii îşi pierde claritatea cugetării).

Din aceeaşi „cronică dramatică" rezultă că marele poet a cunoscut foarte bine şi *Suflete moarte* a lui Gogol. Eminescu citează din roman, interpretîndu-i conţinutul în mod just: « Pentru a descrie caracterele oamenilor, autorul caută un pretext, adesea îndestul de ingenios. În romanul *Suflete moarte*, un cavaler de industrie îşi face următorul calcul:

„Guvernul rus avea să răscumpere pe robi, dar catagrafia locuitorilor se face numai din cinci în cinci ani, prin urmare, toţi robii cîţi mor pînă la facerea unei noue catagrafii sînt trecuţi în registre ca fiind în viaţă. Cumpărînd sufletele moarte, voiu putea să le vînd guvernului cu preţuri

scăzute, dar fiindcă pe mine mă vor costa mai nimica, am totuşi perspectiva de a face avere".

Astfel, el colindă toată Rusia şi trece drept un emisar secret, şi mai misterios încă prin împrejurarea că se ocupă cu cumpărarea de oameni „morţi". Trezite prin arătarea misteriosului străin, caracterele dintr-un oraş de provincie se desfăşoară împrejuru-i cu o varietate rară » etc.

Apropierea dintre *Portretul* lui Gogol (din *Arabescuri*) şi cel din *Sărmanul Dionis*, semnalată de G. Călinescu, poate să nu fie numai o coincidenţă, ci un ecou trecut prin personalitatea poetului nostru.

★

Buna cunoaştere de către Eminescu a operei lui Gogol, în mare parte încă netradusă în romîneşte pe atunci, duce la ideea că poetul nostru trebuie să-i fi citit şi pe alţi scriitori ruşi, prin intermediar străin, aşa cum bănuim. Este firesc să fi acordat o atenţie mare poeţilor, lui Puşkin şi Lermontov, care începeau să fie apreciaţi de popoarele europene. Numele lui M. Eminescu, în diferite ocazii, a fost alăturat numelui celor doi poeţi ruşi. De multe ori, însă, asocierile care s-au făcut au mers pe drumuri greşite.

Un „eveniment" în cercetarea raportului dintre Eminescu şi literatura rusă l-a constituit apariţia a două articole similare, publicate de Octav Minar în anii 1936 şi 1937 în „Cele trei Crişuri" şi „Universul" cu titlul de *Eminescu despre Puşkin* [4]. Autenticitatea dubioasă a „documentelor" folosite, ne-ar fi scutit de a ne opri asupra acestor „contribuţii", dacă ele nu ar fi fost luate în seamă de unii dintre acei care au încercat să facă o corelaţie dintre Eminescu şi literatura rusă [5]. Publicistul reproduce copios pasaje din scrisori, de nimeni văzute, pe care poetul nostru le-ar fi trimis de la Odessa în 1885, pe cînd era în tratamentul doctorului Iakimovici, profesorului Novleanu. Ar rezulta din ele că Eminescu, plictisit de tratament, şi-a găsit o consolare citindu-l pe Puşkin cu ajutorul doctorului respectiv, a fiicei lui Iakimovici şi a unui dicţionar rus-german. Deocamdată totul e plauzibil. Eminescu ajuns în patria lui Puşkin, a putut avea nostalgia de a auzi cum sună în original opera poetului rus.

În prima scrisoare prezentată sînt unele contraziceri : „De trei zile frunzăresc poeziile lui Puşkin, fără nici o sforţare"... „deşi grăeşte într-o limbă pe care nu o pot gusta încă, dar îi bănuiesc minunata lui creaţiune poetică". Luînd în seamă starea sufletească tulbure în care se găsea Eminescu, am putea admite ca poetul să afirme că se descurcă uşor într-o limbă pe care nu o cunoaşte. „Ordinea" în care sînt puse însă poeziile lui Puşkin, văzute în ediţia ce i-a fost dată, dezminte orice grupare cronologică sau logică şi pare problematic să fi apărut vreodată ruseşte astfel grupate : *„Şalul negru, Lui Ovid Mozart şi Salieri, Eugen Oneghin, Ţiganii, Noapte*

[4] Octav Minar, *Eminescu despre Puşkin (După scrisori inedite) cu ocazia centenarului de la moartea lui Puşkin*, în „Universul", an. 54, nr. 31, 1 febr. 1937. (A se compara şi cu versiunea din „Cele trei Crişuri", XVII, 1936, nr. 1—2, p. 21—22.)

[5] Printre ultimele „reactualizări" ale articolelor respective este aceea a lui Gh. Ursu, *Eminescu şi literatura rusă*, în „Gazeta Învăţămîntului", 13 ianuarie 1950 şi St. Iacob, *Eminescu şi Puşkin*, în „Luceafărul de ziuă", III, 1956, p. 150—156.

de iarnă și așa mai departe". Ne mărginim a remarca faptul că *Țiganii* au precedat pe *Eugen Oneghin*, iar *Mozart și Salieri* a fost scrisă posterior. Pe altă parte, printre „poeziile" menționate figurează un „roman în versuri", un fragment dramatic, și un poem de proporții.

Inexplicabilă este mai ales ideea, care rezultă din fragmentele „citate", că Eminescu l-a descoperit pe Pușkin abia în 1885, fapt incredibil întrucît, după cum am arătat, nu-i puteau scăpa traducerile în germană și nici acelea apărute în romînește. Autenticitatea scrisorilor „consultate" de publicist este subminată de unele „stilizări" ale textului pretins eminescian, pe care și le-a permis autorul articolelor, după ce publicase primul în „Cele trei Crișuri". Astfel, în ambele articole bazate pe același „material", figurează un fragment al odei poetului rus *Către Ovidiu* în traducere liberă atribuită lui M. Eminescu, care i-ar fi cerut lui Novleanu s-o dea lui Burlă. În al doilea articol (din „Universul"), cuvîntul *întîlnesc* din această transpunere (întrucît se repetă ceva mai jos) e înlocuit prin *zăresc*. În loc de *sălbateci oameni* găsim *oameni sălbateci*. Sînt intercalate, în textul publicat inițial, cuvinte cum sînt *stors*, *acoperit*, pentru clarificarea sensului.

Atîta timp cît „scrisorile" lui Eminescu, folosite în cele două articole amintite mai sus, nu vor fi puse la dispoziția cercetătorilor, ele nu pot constitui o bază de discuție cu atît mai mult cu cît „descoperitorul" lor, comentîndu-le, face unele aserțiuni eronate. În „Cele trei Crișuri" se pretinde că Pușkin, care a început să lucreze la *Ruslan și Ludmila* încă în 1817, abia la Chișinău (deci după 1820), ar fi decis să descrie viața rusească, renunțînd și la byronism. În „Universul" e relatat că poetul rus ar fi venit în 1822 la Constanța spre a vedea locul exilului lui Ovidiu. Ca „argument" autorul articolului susține că Pușkin ar fi descris orașul dobrogean „în cîteva scrisori pe care le-a avut în original prințul Dimitrie Moruzzi, de la Costache Stamati" și adaugă : „scrisori pe care le posed în copie de la acest distins publicist ieșean, care mi le-a trădus în romînește". Deși O. Minar promite că va publica aceste misive, pare că a renunțat, posibil pentru că a aflat că Pușkin fixa locul exilului lui Ovidiu, ca și alții din timpul dat, între Dunăre și Nistru și nu avea motiv de a veni la Constanța pentru a-l vedea. De altfel, din cele mai amănunțite biografii ale poetului rus nu rezultă că Pușkin ar fi călătorit în Dobrogea. Nu mai puțin extravagantă este afirmația că principesa Tatiana Sturza, „fiica vitregă a fostului domnitor al Moldovei Sandu Sturdza", a fost „poreclită Calipso", persoană a cărei identitate este cu totul alta.

Mergîndu-se pe „linia" trasată de Minar, cineva a fost de părere că patru versuri din *Exegi monumentum* de Horațiu, traduse de Eminescu (ms. 2306, f. 99), ar fi transpuse după Pușkin[6], deși poezia lui Horațiu a tentat pe mulți poeți. S-au încercat și unele identificări ale tematicii lui Eminescu în opera lui Pușkin, pe care E. Dvoicenko, încă în 1937, le-a considerat needificatoare, fiind de părere că poetul nostru e comparabil, în schimb, cu Lermontov, „poetul zbuciumat, trist și neîmpăcat, dezamăgit ca și Eminescu". Pentru a-și susține punctul de vedere, cercetătoarea compară *Sunt mîhnit și trist* cu finalul din *Mortua est*. Relatînd, în articol,

[6] St. Iacob, *art. cit.*

că D. Caracostea a făcut apropieri „la seminarul de istorie a literaturii romîne moderne din Bucureşti" între *Demonul* lui Lermontov şi *Luceafărul* lui M. Eminescu, şi că unii ar fi putut deduce o eventuală înrîurire a poetului rus, E. Dvoicenko opinează că nu e o influenţă ci „o simplă asemănare, atît de frecventă la doi poeţi mari"[7].

★

Cu toate că Lermontov este în unele privinţe, un continuator al lui Puşkin, atmosfera generală a operelor lor este deosebită în aşa grad încît tipul poetului lermontovian este diferit de acel puşkinian. Lermontov începe să scrie sub puternica influenţă a înaintaşului. El îi preia lirismul şi tentaţia inspiraţiei din folclor, lăsînd curs liber propriei sale individualităţi artistice şi temperamentale. Dacă la primul revolta socială o depăşeşte adesea pe cea individuală, la al doilea personalitatea romantică e precumpănitoare, dînd o mai mare adîncime propriilor lui meditaţii, îndoieli şi frămîntări sufleteşti.

Lermontov ajunge la acel grad de deprimare socială a revoltatului care îl duce la ideea dureroasă a unei incompatibilităţi a geniului faţă de generaţia sa, exprimată prin poezii simbolice ca şi de Eminescu. Aşa cum vom vedea, se pot găsi asemănări, pe această linie, între poetul nostru şi Lermontov. Totuşi Eminescu poate fi apropiat de Puşkin mai ales prin rolul istorico-literar pe care şi l-a asumat. Puşkin şi Eminescu ating, fiecare în limba respectivă, un nivel artistic neîntîlnit la poeţii premergători. Ambii duc la desăvîrşire procesul de difuzare organică a folclorului şi istoriei naţionale în literatură şi ajung la perfecţionarea limbilor lor literare. Aşadar apropierea se poate face pe baza locului în evoluţia literaturilor şi nu pe baza temperamentelor artistice. La noi Alecsandri, înainte de Eminescu, a atins un remarcabil stadiu de asimilare a poeziei populare, totuşi operele bardului de la Mircesti, insuflate de folclor, păstrează mai curînd aerul creaţiilor anonime, sau dimpotrivă, pe cînd la autorul *Luceafărului* îmbinarea dintre poezia populară şi „cultă" devine indisolubilă. În Rusia şi Lermontov a fost receptiv faţă de folclor, dar procesul de osmoză se petrecuse la Puşkin.

G. Ibrăileanu, în recenzia care a succedat publicării de către Ion R. Rădulescu a poemului *Demonul* de Lermontov[8], a fost primul care a semnalat unele asemănări cu *Luceafărul*[9]. Criticului ieşean, poemul lui Lermontov îi aminteşte în special de *Manfred* al lui Byron şi de *Eloa* a lui Alfred de Vigny, dar şi de *Luceafărul* şi *Înger şi Demon* ale lui Eminescu şi, ceea ce ne pare mai curios, de *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger* ale lui Coşbuc. De asemenea, îl face să se gîndească la sfîrşitul *Sărmanului Dionis* şi *Bonheur* al lui Sully Prudhomme. Mai precis „distanţa şi deosebirea

---

[7] E. Dvoicenko, *Eminescu şi poeţii ruşi*, în „Adevărul literar şi artistic", an. XVIII, seria a III-a, nr. 863, 20 iunie 1937.

[8] Transpunerea s-a făcut după ultima versiune a poemului, publicată de Pavel Viskovatov la Moscova, în 1891 (M. Lermontov, *Demonul*, trad. de Ion R. Rădulescu, „Viaţa romînească", II, 1907, nr. 4, p. 12—43). Traducerea a reapărut de cîteva ori în broşură, cu o introducere de Gheorghe din Moldova (Editura „Viaţa romînească", Iaşi, 1920) etc.

[9] G. I., *M. Lermontov, Demonul, Traducere de Ion R. Rădulescu*, în „Viaţa romînească", II, 1907 nr. 5, p. 330—332.

morală între Luceafăr şi Cătălina e tot atît de mare ca şi între Demon şi Tamara, esenţa personalităţii lor e tot atît de deosebită ; propunerea de a duce pe iubită într-o lume interplanetară şi fericirile făgăduite sînt aceleaşi". Totuşi G. Ibrăileanu înclină a crede că asemănarea ar fi mai mare cu *Înger şi Demon*.

Fără a încerca o reducere a tipurilor „demonice" ale lui Eminescu la acel iniţial de damnat romantic, genial, revoltat şi neînţeles, căutînd într-o măsură să recîştige „paradisul", adică mulţumirea comună, proiectată însă într-un eden solitar şi singular prin strălucirea mirifică şi eternă a aştrilor, a metalelor şi pietrelor preţioase, Ibrăileanu intuieşte simbolul, găsind puncte de asemănare ale diferitelor opere eminesciene cu *Demonul* lui Lermontov. De aceea, adaugă : „De asemenea, viaţa extra-terestră a lui Dionis cu Maria, este viaţa ce propune Demonul Tamarei — viaţa zugrăvită de Sully Prudhomme în *Bonheur*".

Demonul şi *Luceafărul* reprezintă cîte o culme a creaţiei lui Lermontov şi Eminescu. Pentru acest motiv, simpla comparare a celor două poeme ar putea să pară inconcludentă. Cei doi poeţi ajung la viziunea eternului damnat, neînţeles de lume şi lezat de vulgaritate, datorită unor intense procese sufleteşti similare, desfăşurate în condiţii istorico-sociale asemănătoare. Faptul se explică şi prin temperamente înrudite : aceeaşi sensibilitate intensă şi aceleaşi gusturi jignite, aceeaşi revoltă strivită de opacitatea unui mediu care nu i-a înţeles şi încă nu putea să-i înţeleagă. Eminescu şi Lermontov au preferinţe pentru Goethe, Schiller (amîndoi traduc *Mănuşa*) şi Heine, în măsura în care concepţia lor se apropie de a acestor poeţi. Ambii continuă la mod superior analiza lirică a Eului revoltat împotriva convenţiilor burgheze.

Individualismul lui Lermontov, ca şi acel al lui Eminescu, nu era sectar. Era o negaţie a unei societăţi faţă de ale cărei obiceiuri şi mentalitate simţeau o repulsie. Nu întîmplător mişcarea revoluţionară din Franţa îi interesează în egală măsură. Lermontov va dedica evenimentelor din 1830 două poezii în care, ca şi în *Împărat şi proletar*, va arăta antagonismul dintre tiranie şi victimele revoluţiei. Lermontov în încercarea de roman *Vadim* îşi situează eroii în timpul unor răscoale ţărăneşti (a lui Pugaceov) ; Eminescu, datorită aceluiaşi interes pentru revoltele populare, îl face pe Toma Nour să participe la revoluţia din 1848 din Transilvania. Ambii lasă tablouri întunecate, prezentînd desfăşurarea evenimentelor sîngeroase.

Amîndoi au uneori invective împotriva falsului patriotism de nuanţă burgheză (*Bulevard* de Lermontov, *Scrisoarea III* a lui Eminescu), poeţii crezînd, în schimb, în sentimentele patriotice ale poporului (*Borodino* de Lermontov, Eminescu în diferite ocazii). Alteori ei îşi îndreaptă satira în contra lipsei de spirit creator a generaţiei lor (Lermontov în *Cugetare* şi *Pumnalul*, Eminescu în *Epigonii*). Dezolaţi de mediul intelectual burghez al epocii, cei doi poeţi îşi găsesc consolarea în ideea unei morţi lucide, în sentimentul solitudinii între oameni şi a solidarităţii cu natura, uneori cu natura cosmică, şi în dragoste. Ei se retrag în analiza stărilor lor interioare şi, prin aceasta, a aspectelor sufletului uman în genere. Astfel ajung la meditaţii lirice.

În *Noaptea II* a lui Lermontov, pe cerul întunecat au apărut stelele, pămîntul se roteşte prin spaţii. În această imensitate toţi dorm, afară de poet. La ideea morţii poetul „mormăie la creator". Nu numai astfel de tablouri sînt eminesciene, dar şi felul în care Lermontov interpretează moartea care nu este opacă, totală, ci translucidă, un somn letargic încununat cu vise provocînd uitarea fără a rupe legătura cu existenţa eternă ; funcţiile intelectuale ca memoria şi senzitive ca auzul, perpetuîndu-se şi după deces. În poezia *Ies singur în drum* găsim imaginea pomului de deasupra mormîntului, care mîngîie auzul mortului. Salcia din elegia *Lucie* a lui Musset, sau teiul şi brazii lui Eminescu, la Lermontov sînt simbolizaţi de stejar :

Ca deasupra mea vecinic înverzind,
Stejarul întunecat să se plece şi să murmure.

Alteori poetul rus ar dori să fie îngropat la mal de apă, spre a percepe perpetuarea lumii.

Pe malul sălbatec al apelor urlătoare
Şi sub cerul ceţos, pustiu etc.

(*anul 1831, 11 Iunie*)

Ambele aceste elemente le reîntîlnim în mod independent în *Mai am un singur dor* a lui Eminescu. Moartea la cei doi poeţi este de fapt o negare a morţii, o transpunere semilucidă în viaţa permanentă a universului.

Plini de elan sentimental, cei doi poeţi cîntă femeia, de la care s-au aşteptat la o mai mare sensibilitate. Dar femeile întîlnite sînt impasibile şi banale, ceea ce îi duce la o aparentă misoginie, voalînd decepţiile suferite. *Rătăcirea lui Cupido* a lui Lermontov e o glumă versificată, un pretext spre a reliefa lipsa de afecţiune a femeilor. Ele l-au bătut pe Eros şi zeul speriat nu-şi mai aruncă săgeţile decît în bărbaţi. Într-un ton mai grav, Lermontov în *Stanţe* (1830) crede că lipsa de sensibilitate a femeii este prilej de descurajare, în schimb în *Ospăţul lui Asmodeu* o ironizează. Diavolul, căruia i-a dăruit inima, exclamă : „*C'est trop commun*".

Astfel de ironii, Lermontov le strecoară şi în poeziile sale ocazionale :

Dar inima Emiliei
E aidoma Bastiliei

(*Contesei E. K. Musim Puşkin*)

Ne vin în minte *Amorul unei marmore*, *Scrisoarea V* şi alte poezii ale lui Eminescu.

Şi totuşi dragostea, pentru cei doi poeţi, e un stimulent al vieţii. Ca atare, elementele de idealizare nu lipsesc. Lermontov, ca şi Eminescu, îşi compara iubita cu Madona lui Rafael :

Ea era asemănătoare cu portretul
Madonei — a Madonei lui Rafael [10]
. . . . . .
Ca la Madona lui Rafael
Tăcerea ei vorbește [11]

Raportul dintre femeie și bărbat devine, uneori și la Lermontov ca și la Eminescu, un raport între înger și demon, primul simbolizînd suavitatea naivă a paradisului, celălalt cunoașterea adîncă a vieții, presupunînd zbuciumul infernal. Alteori „demonismul" bărbatului nu-i decît concupiscența impură față de inocență :

Tu pentru mine ai fost ca fericirea raiului
Pentru demonul surghiunit din cer [12]

Pentru ambii poeți dragostea e un sentiment gingaș dar tiranic, care te transportă într-un eden terestru, fiind un prilej de izolare contemplativă, o fugă de filistinism și curiozitate :

Și ce-mi pasă de lume
Cînd tu stai în fața mea,
Cînd mîna îmi e încălzită
De mîna ta vrăjită etc. [13]

Astfel de versuri amintindu-ne de poezii ale lui Eminescu cum sînt *Dorința*, *Povestea codrului*, *Lasă-ți lumea ta uitată* etc. reîntîlnim și în alte bucăți ale lui Lermontov (*Către* . . ., 1831, *Învoiala* etc.).

De altfel, pentru ambii poeți dragostea este un element al naturii. De aceea întîlnirile se petrec în decor vegetal și geologic, iar ansamblul acesta teluric participă la bucuriile îndrăgostiților. Natura, văzută romantic de amîndoi, devine o expresie a stărilor interioare. Anotimpurile și intemperiile acționează asupra psihologiei individuale și în aceeași măsură o demonstrează, devin astfel un reflex al stărilor personale. Întrucît opera lui Eminescu e prea cunoscută la noi, ne mărginim a menționa cîteva titluri din Lermontov, ale unor poezii edificatoare în acest sens : *Fluerul*, *Poetul*, *Către prieteni*, *Portrete*, *Criminalul*, *Ospățul*, *Romanță*, *Către geniu*, *Pocăința*, *Scrisoarea*, *Cîntec*, *Elegie* etc.

Lermontov creează noaptea și peisajele nocturne, selenare și astrale, îi domină opera ca și pe a lui Eminescu. Cîteodată, ca și poetul nostru, se mulțumește să evoce un interior sobru, pierdut în beznă [14]. Alteori noaptea e un element decorativ care dă amplitudine terifiantului (*Tamara*)

---

[10] M. Lermontov, Poezie fără titlu, *Полное собрание сочинений*, ediția lui Ars. I. Vvedenski, S. Petersburg, vol. III, p. 83—84.
[11] Fără titlu, *ibidem*, p. 87.
[12] Fără titlu, *ibidem*, p. 27—28.
[13] Fără titlu, *ibidem*, p. 213.
[14] Fără titlu, *op. cit.*, p. 184.

sau relief unui tablou static (*Pinul*, *Din Goethe*). Multitudinea corpurilor cereşti, simbolizînd infinitul cosmosului prin levitaţie în incomensurabilul universului astral, nu se găseşte numai în *Demonul*, dar şi în alte poezii ale lui Lermontov. Desigur că astfel de aspecte întîlnim şi în opera lui Eminescu. Totuşi fiecare din cei doi poeţi îşi întipăreşte puternica individualitate creatoare asupra tablourilor celeste pe care le realizează în mod cu totul independent. Unele poezii ale lui Lermontov sînt foarte eminesciene şi totodată cu totul deosebite. Spre a exemplifica, amintim poezia *Îngerul* [15] :

Pe cer, în miez de noapte, îngerul zbura
Şi cînta un cîntec liniştit;
Şi luna, şi stelele, şi norii mulţime
Ascultau acel cîntec sfînt

Îngerul cînta despre fericirea sufletelor imaculate, ducînd un suflet tînăr în mîini. Cîntecul a rămas ca amintire în acel suflet şi nu l-au putut înlocui cîntecele plictisitoare ale pămîntului.

Pentru ambii poeţi stelele sînt un element de echilibru sufletesc, prin permanenţa şi luminozitatea lor, dar şi un ideal reprezentînd tendinţa spre elevaţie şi eternitate :

Oamenii unul pe altul
Îi invidiază.
Eu însă din contra
Invidiez numai preafrumoasele stele,
Numai locul lor aşi vrea să-l ocup

(Lermontov, *Cerul şi stelele*)

Pentru poetul rus stelele sînt şi o mărturie a grandorii universului cu care poetul se contopeşte, o măsură infinită, implicînd ideea că omul nu este izolat, ci o entitate aparţinînd lumii.

Un alt element nocturn în lirica lui Lermontov este lacul care oglindeşte aştrii, fiind un amplificator al luminozităţii nocturne a firmamentului :

Totu-i liniştit. Luna plină
Străluce între salcii deasupra lacului
Şi lîngă mal unda
Se joacă cu raza rece

E de prisos a mai insista că luna, stelele şi lacul sînt dominante şi în lirica lui Eminescu (*Lacul*, *Peste vîrfuri*, *Pe aceiaşi ulicioară*, *Somnoroase păsărele*, *Oricîte stele*, *La steaua...*, *Stelele'n cer* etc.).

Către demonism, pe cei doi poeţi îi duce ideea mesianismului rănit de opinia că poeţii nu pot schimba oamenii şi stările sociale. Iar acest

[15] *Op. cit.*, vol. I, p. 9.

o 311.

„demonism", o formă de orgoliu (Lermontov, *Demonul meu*, două poezii din 1829 şi 1831, una fără titlu [16] etc.) îi incită la sondarea zonelor astrale atît de evidentă în proza lui Eminescu. E o formă a îndepărtării de oameni în solitudinea desăvîrşită, trădînd durerea lipsei de înţelegere.

Nemulţumit de timpul în care trăieşte, Lermontov se refugiază în trecutul istoric şi legendar ca şi Eminescu :

Eu mîngîi în suflet visul vechi
Al anilor ce au pierit sunete sfinte

(*1 Ianuarie, 1840*).

Şi iarăşi stau în faţa mea
Uriaşii veacurilor trecute
Ei chiamă, ei atrag

(*1831, Ianuarie*).

Paralela pe care am făcut-o între cîteva aspecte importante ale realizărilor poetice a lui Lermontov şi ale lui Eminescu, departe de a indica o influenţă asupra poetului nostru, are darul să arate cîte apropieri generale se pot face între doi mari romantici profund originali atunci cînd sînt asemănări temperamentale şi psihologice care duc la anumite preferinţe. Ele explică de ce capodoperile celor doi poeţi, *Demonul* şi *Luceafărul*, însumînd multe din elementele existente şi-n alte opere ale lor, sînt înrudite.

S-a căutat un substrat biografic al celor două opere. El există numai în măsura în care aceste poeme indică simbolic singurătatea geniului trăitor într-o lume care nu poate să-l înţeleagă. Şi totuşi Lermontov a folosit, pentru realizarea damnatului său romantic, tradiţii folclorice caucaziene iar Eminescu romîneşti. Ambii au profilat zbuciumul şi sentimentele lor pe un depărtat fond popular. Personalitatea fiecăruia dintre cei doi poeţi este distinctă şi faţă de alte opere, cu o temă apropiată, din literatura universală.

În poemul dramatizat *Manfred* a lui Byron, eroul cu spirit revoltat ajungînd la ideea inutilităţii ştiinţei, a filozofiei şi a încercărilor de a face bine oamenilor, invocă spiritele necurate care îl vrăjesc să trăiască etern. Manfred poartă cu greu blestemul nemuririi şi al vieţii imperturbabile. Amintirea că a fost aducător de nenoroc îi devine insuportabilă, ca şi ideea înstrăinării de oameni. O reminiscenţă a vieţii sale umane, de altădată, persistă în dragostea pentru Astarte. Manfred imploră duhurile să readucă spectrul femeii iubite şi moarte, fiind sigur că această întrevedere cu ea îl va ucide. Presimţirile i se adeveresc.

Eloa a lui Vigny, pe care Ibrăileanu o socotea înrudită cu *Demonul* şi *Luceafărul*, prezintă seducerea de către demon a unui înger înduioşat de spiritul revoltat şi trist al lui Satan. *Eloa* are mai puţine asemănări cu poemele lui Lermontov şi Eminescu, decît *Manfred*, în care e importantă

[16] M. Lermontov, *op.cit.*, p. 61.

dragostea unei făpturi nemuritoare pentru o muritoare simbolizînd, în ultima instanţă, încercarea, în opera lui Byron reuşită, de a renunţa la nemurire prin dragoste.

Dacă ar fi să căutăm un poem al lui Vigny în care geniul aspiră la viaţa pămîntenilor de rînd, acesta ar fi *Moïse* care, ca şi Hyperion se roagă lui Dumnezeu să-l dezlege de blestemul nemuririi.

Demonul lui Lermontov o iubeşte pe Tamara promiţîndu-i, după cum şi Luceafărul i-a făgăduit Cătălinei, toate bucuriile celeste. Dar otrava păcatelor Demonului, care e gata să renunţe la izolare şi nemurire din dragoste, o omoară pe iubită, al cărei suflet e luat de un înger.

Înrudirea dintre *Luceafăr* şi *Demon*, ca şi între toate poemele menţionate, este mai curînd de atmosferă şi finalitate decît de conţinut. *Luceafărul* lui Eminescu simbolizează dorinţa spiritului izolat de a reveni la umanitate prin dragoste, de a ajunge la o împăcare cu pămîntul şi cu bucuriile obişnuite ale muritorilor de rînd. Decepţia îl face pe Hyperion să rămînă „nemuritor şi rece". Şi Demonul obosit de nemurire şi solitudine aspiră să coboare în uman şi obişnuit dar, ca şi Luceafărul, rămîne în condiţia sa iniţială. Deosebirile nu sînt mici. Tamara e spiritul angelic, destinat paradisului. Demonul e gata să renunţe la nemurire în numele unei elevaţii morale. Cătălina, în contrast cu Tamara, este frivolă. Dragostea Luceafărului pentru ea nu deschide numai perspectiva unei căderi din eternitate dar şi din punct de vedere moral.

Dacă cineva ar crede că în *Luceafărul* sînt ecouri din *Demonul* lui Lermontov ar fi eronat. Similitudinile, cîte există, se datoresc unor asemănări temperamentale, aşa cum am remarcat, de gust pentru anumite zone romantice şi de concepţie între doi poeţi revoltaţi împotriva neînţelegerii de care dădeau dovadă contemporanii lor.

ЭМИНЕСКУ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ

РЕЗЮМЕ

Русская литература интересовала Эминеску не меньше, чем литература Западной Европы. Его заметка «Французская и русская комедия» свидетельствует о том, что поэт был хорошо знаком с творчеством Гоголя. Сравнение Гоголя и Крянгэ, а также ряд конкретных замечаний о «Мертвых душах» и гоголевском реализме показывают глубокую проницательность Эминеску — критика. Можно предполагать, что румынский поэт был знаком, через иностранные переводы, и с творчеством других русских поэтов, и во всяком случае знал опубликованные в Румынии произведения Антиоха Кантемира, Пушкина, Тургенева и Лермонтова.

Предпринятые некоторыми исследователями попытки установить точки соприкосновения между творчеством Эминеску и Пушкина, опираясь на отрывки писем, подлинность которых не доказана, следует считать заблуждением. Сходство между Пушкиным и Эминеску заклю-

чается в общности их роли и места в истории русской и румынской литературы, а не в содержании их творчества. Еще в 1907 году Ибрэиляну совершенно справедливо говорил о близости лермонтовского «Демона» к «Лучафэру» Эминеску. Существует целый ряд общих черт и в других произведениях Лермонтова и Эминеску; эта общность объясняет и сходство их центральных произведений, сохраняющих, в то же время, свою оригинальность и самостоятельность как по отношению друг к другу, так и по отношению к другим произведениям мировой литературы, сходным с ними по характеру. Речь идет здесь не о влиянии, а о сходстве темпераментов, вкусов и эстетических концепций двух романтиков, восставших против неспособной понять их окружающей среды.

EMINESCU ET LES ÉCRIVAINS RUSSES

RÉSUMÉ

Il semble que M. Eminescu n'ait pas été moins intéressé par la littérature russe que par celle des peuples occidentaux.

Sa chronique intitulée «La comédie française et la comédie russe» prouve en effet qu'il a connu en entier l'œuvre de Gogol. La comparaison qu'il établit avec l'œuvre de I. Creangă ou bien ses observations de détail sur les «Ames mortes» et sur le réalisme de Gogol, témoignent d'une grande capacité d'approfondir les choses. On peut envisager l'idée que le poète roumain aura connu par intermédiaire étranger aussi d'autres écrivains russes ou du moins des écrits d'Antioche Cantemir, de Pouchkine, de Tourguéniev et de Lermontov, publiés chez nous.

La tentative entreprise par certains chercheurs pour trouver des affinités entre l'œuvre d'Eminescu et celle de Pouchkine fut une erreur; on avait pris comme point de départ des fragments de lettres, dont l'authenticité était douteuse.

Il y a bien des ressemblances entre Pouchkine et Eminescu quant au rôle historique et littéraire, mais nullement quant au contenu de leurs œuvres.

Dès 1907, G. Ibrăileanu avait établi, à juste titre, des rapprochements entre «Le démon» de Lermontov et le «Luceafărul» d'Eminescu.

Certes il y a encore toute une série de similitudes générales entre certains aspects des autres poésies de Lermontov et d'Eminescu; cela explique pourquoi, tout en conservant chacun son indépendance, les chef-d'œuvres des écrivains se ressemblent aussi bien entre eux que par leur affinités avec d'autres œuvres de la littérature universelle.

Il ne s'agit point ici d'influence mais de tempéraments, de goûts et de conceptions artistiques similaires, chez ces deux romantiques, révoltés et si mal compris par leur époque.

EMINESCU ÎN CONȘTIINȚA GENERAȚIILOR TINERE

DE

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

Personalitatea creatoare care a fost Mihai Eminescu nu a putut lăsa indiferenți pe contemporani și pe urmași. Unii l-au primit cu căldură, multora li s-a părut un zeu, cîțiva l-au întîmpinat cu temporară obtuzitate. Dar toți acei care erau sensibili cît de cît la frumusețile artei adevărate, au sfîrșit prin a-i îmbrățișa opera, recunoscînd în ea propriile lor aspirații. Moartea lui tragică în 1889 a provocat o emoție generală, ca și ultimii ani ai vieții cînd bolnav, poposea la casele de sănătate de la mînăstirea Neamțu, Viena și București.

Versurile din „Familia" și „Convorbiri literare " au atras de mult atenția asupra lui, așa încît prima ediție de poezii apărută în decembrie 1883 în o mie de exemplare se vinde în primele săptămîni aproape în întregime, ceea ce pentru vremea respectivă este „un succes neașteptat", după cum se exprimă Maiorescu într-o scrisoare adresată poetului.

„Eram foarte tînăr și nu aveam relații ca să pot ajunge să cunosc pe Eminescu" scrie în 1899 un entuziast admirator din afara lumii literare[1], dar care student în anul întîi îi citise de mai multe ori volumul de poezii, încît îl știa „aproape pe dinafară, din scoarță în scoarță". De altfel, spicuind din amintirile celor care au scris cîte ceva despre Eminescu, se vede că numele poetului era cunoscut încă de pe vremea cînd avea 16 ori 17 ani și a venit la Blaj trecînd prin Bicaz, în trăsura „moraliștilor de acolo, Ion Cotta și Teodor Cojocaru" [2]. Pentru tinerii blăjeni, printre care și viitorul protopop Petru Uilacanu, pe atunci „student în clasa V-a gimnazială", Eminescu era nu numai autorul unor versuri apărute în foaia ardeleană a lui Iosif Vulcan, ci și cunoscătorul de multă carte românească, biblioteca

[1] I. Secula, *Amintiri despre Eminescu*, în „Familia", Oradea-Mare, XXXV, 1899, nr. 26, 27 iunie, 9 iulie, p. 311.

[2] Petru Uilacanu, *Amintiri despre Eminescu*, în „Familia", Oradea-Mare, XXXVIII, 1902, nr. 45, 10/23 nov., p. 537–538; St. Cacoveanu, *Eminescu la Blaj*, în „Luceafărul", Budapesta, III, 1904, nr. 3, 1 febr., p. 71–74.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 305–315, BUCUREȘTI, 1964

dascălului de peste munți Aron Pumnul fiind citită în întregime de el. În timpul turneului trupei Pascaly, de-alungul itinerariului, Eminescu era înconjurat de tinerii curioși să-l cunoască pe poetul proaspăt debutant la „Familia".

Pretutindeni, prezența poetului a făcut să palpite inimile tinerilor. T. V. Stefanelli și-l amintește în epoca vieneză luînd parte la întrunirile societății „Romînia Junâ", organizînd serbarea de la Putna, ori la redacția ziarului „Timpul" părăsindu-și „masa lungă și plină de jurnale" și vecinătatea lui Caragiale, pentru a fi „călăuzul" tinerilor bucovineni veniți la București.

Toate mărturiile despre Eminescu vorbesc despre simplitatea lui spontană. Cu aproape un an înainte de moartea lui, un grup de tineri ziariști „mai mult cu iluzii și cu aspirații decît cu experiență" se pregătesc să editeze „ziarul literar" „Fîntîna Blanduziei" și-l roagă să scrie un singur articol prin care să atragă luarea aminte a lumii asupra lor. Eminescu promite o colaborare regulată și, cu condiția ca el însuși să revizuiască manuscrisele primește ca numele să-i figureze pe frontispiciul gazetei. În amintirea entuziaștilor de atunci a rămas imaginea și mai entuziastului lor îndrumător învîrtind la roata mașinii tipografice pentru imprimarea celui dintîi număr [3].

Mihai Eminescu, om de o excelentă cultură, era modest, nu distant ori, teatral abstras, nici familiar, dar foarte profund în atașamentul său. Deși vine în contradicție cu linia directoare a politicii conservatoare a ziarului „Timpul" el ia apărarea în 1881 tinerilor socialiști care au participat la întrunirea organizată de dr. Russel la a 10-a aniversare a Comunei din Paris, citîndu-i pe frații Nădejde și pe Constantin Mille [4] care au avut de suferit de pe urma acestei întruniri.

Poetul entuziasma prin rara lui frumusețe fizică, dar mai ales printr-o frumusețe impusă de ordinea spiritului: „O figură clasică încadrată de niște plete mari negre — scrie Caragiale — niște ochi mari — la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zîmbet blînd și adînc melancolic. Avea aerul unui sfînt tînăr, coborît dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri vii, torturătoare" [5].

Visînd o societate viitoare mai bună, el devine, firesc, idolul tinerilor. La un moment dat, aceștia îl receptează spontan, descoperind în emoțiile poetului, propriile lor emoții. Ca o torță arzînd, Eminescu răspîndește dogoare, încălzește frunțile juvenile și le exaltă, chiamă generațiile următoare spre înfăptuiri de seamă. Iorga scrie :„ ...o nouă generație de scriitori se ridică. Unii se iviră în zodia lui Eminescu și călcară întrucîtva pe urmele lui. Alții scriseseră cu totul neatîrnat, arătînd însă cu orice prilej cultul lor pentru Eminescu și căutînd în viața lui norme pentru

---

[3] L. Gh. Nicoleanu, *Eminescu și „Fîntîna Blanduziei"*, în „Fîntîna Blanduziei", I, 1889, nr. 1 (seria II), 1 oct., p. 1.

[4] I. C. Atanasiu, *Mișcarea socialistă* (1881—1900), Edit. Adevărul, București, p. 20.

[5] I. L. Caragiale, *În Nirvana*, în „Luceafărul", Sibiu, VIII, 1909, nr. 13, 1 iulie, p. 288. (articol scris în 18 iunie 1889).

viața lor artistică, în modul de producție al lui, canoane pentru artă"[6]. Acei care abia depășeau vîrsta adolescenței cînd poetul se îmbolnăvește pentru prima oară, impresionați de soarta lui, fac din poezia lui Eminescu o permanență a sufletului lor. În comentariul la unele din poeziile apărute în timpul lungii sale agonii, între 1883 și 1889, anii cînd se afirmă efectiv eminescianismul epocii, Ibrăileanu susține că poetul ajunge „recunoscut", ba chiar „cunoscut", abia după îmbolnăvirea sa. „Tinerimea, spune Ibrăileanu, devine eminesciană abia după această dată". Aceeași afirmație o face și Caragiale la un an după moartea poetului.

Gloria lui Eminescu nu a depins însă nici de nebunia lui, cum lăsau contemporanii să se înțeleagă, nici de epigrama lui Macedonski, a cărei publicare în nr. 7 al revistei „Literatorul" din 1883 coincide cu momentul cînd se anunța îmbolnăvirea lui. Acestea sînt doar motivele care fac să izbucnească în mod deschis o demonstrație de prețuire a lui Eminescu pînă atunci mai puțin exprimată public. Dînd deoparte interesele de orice ordin, depășind preocupările politice, întreaga presă românească se declară în favoarea lui Eminescu, pe care îl califică drept marele poet al literaturii noastre. În receptarea lui Mihai Eminescu există cîteva etape, iar anul 1883 este una din ele.

Tinerii socialiști dau un impuls deosebit cultului eminescian. Impresionați de profundele accente de critică socială din unele poezii, salută cu căldură opera în întregime, popularizînd-o în paginile revistei „Contemporanul". Ei însoțesc poeziile publicate aici cu cîte o notă redacțională și promit să dea și un studiu amplu care a fost împlinit mai tîrziu de Gherea. Integral ori parțial, scrierile lui Eminescu au fost reproduse și în alte publicații socialiste ca „Evenimentul literar", „Lumea nouă literară și științifică". Pe lîngă marea lor admirație pentru poet, pe care și-o exprimă în acest fel, socialiștii dau și riposta lui Macedonski, recunoscîndu-l pe Eminescu, prin afirmația lui Ion Nădejde, pe atunci membru al cercului socialist de la Iași, ca „cel mai mare poet al românilor"[7] În același an, 1883, de la Bruxelles unde se afla la studii, V. Gh. Morțun, fostul elev al lui Eminescu la Institutul Academic din Iași, ca și Constantin Mille, se manifestă tot atît de călduros față de creația poetică a lui Eminescu, numindu-l și el „poetul cel mai poet al Românie. Alecsandri, cît e el de Alecsandri și mare bard latin, va fi doborît fără doar și poate în stima generațiilor viitoare "[8]. Socialiștii înfruntă ca și Delavrancea și Vlahuță cu trei ani mai tîrziu, opinia publică literară a timpului care, fixată într-o postură convențională, surprinsă de ineditul imaginilor eminesciene, continua să acorde întîietate poeziilor lui Alecsandri. Despre Eminescu, Delavrancea nu a scris nici un rînd. În schimb, în 11 ianuarie 1886 el publică la „Epoca" o cronică severă despre *Despot-Vodă*, piesa lui Alecsandri. Vlahuță, care în „România liberă" din 14 mai 1883 îl apăra pe bardul de la Mircești de atacurile lui Macedonski, de astă dată nu îl combate pe Delavrancea,

---

[6] N. Iorga, *Eminescu și generația de astăzi*, în „Semănătorul", II, 1903, nr. 46, 16 nov., p. 725.

[7] I. Nădejde, *Dl. Macedonski*, în „Contemporanul", III, 1883, nr. 2, p. 74.

[8] Spancioc [V. G. Morțun], *Mihai Eminescu*, în „Dacia literară", Bruxelles, I, 1883, nr. 13, 1 aug., p. 203–204.

ci din contră, îi continuă gîndurile în conferința asupra poeziilor lui Eminescu, ținută la Ateneu la 28 februarie 1886 [9]. Cei doi tineri combativi de la „Epoca" nu urmăreau să-l detroneze pe Alecsandri, ci să afirme superioritatea de netăgăduit a lui Eminescu. Ei primesc răspunsul lui Maiorescu în articolul *Poeți și critici*, în care i se dă lui Alecsandri locul meritat pe drept în cultura românească.

Disputa asupra celor doi poeți se ducea fără să se țină cont de ei înșiși. Nu numai în *Epigonii* Eminescu îl admiră pe înaintașul său. În amintirile contemporanilor se păstrează declarațiile lui Eminescu, tot atît de entuziaste ca și versurile despre poetul „veșnic tînăr și ferice". Lasă frate — spune el unui gimnazist din Blaj, admirator al lui Mureșanu — nu mai sta înainte cu Mureșianul vostru, căci el nici n-a fost poet ci un simplu versificator; Alecsandri este poet adevărat." [10] La rîndul său Alecsandri, cu un gest larg și generos, se dă de-o parte pentru a lăsa liberă ascensiunea mult înzestratului său urmaș :

„E unul care cîntă mai dulce decît mine?
Cu-atît mai bine țării, și lui cu-atît mai bine.
Apuce înainte, s-ajungă cît mai sus,
La răsăritu-i falnic se-nchină al meu apus."

(Unor critici, 1888)

O altă formă în care se manifestă interesul pentru Eminescu a fost preocuparea față de starea materială din ultimii ani ai vieții. Autorul *Luceafărului* devine acum subiectul favorit, preocuparea la ordinea zilei, cazul senzațional care stimula inițiativa unor tineri entuziaști și a unor comitete care se simțeau onorate dacă ar fi putut să-l ajute. Impresionați de starea sănătății și de sărăcia lui, Al. Vlahuță și Const. Mille încearcă diferite soluții pentru a-i veni în ajutor, risipind multe vorbe cu o stăruință inepuizabilă, care în clipele de luciditate au obosit pe Eminescu. „Și te-nțeleg, te simt aproape :/Cu aceeași suferință-n față, /Cu ochii gînditori și galeși, / Sătul de trudnica-ți viață" [11], scrie Vlahuță în 1884, după ce l-a întîlnit bolnav la Iași. Tot atunci îi adresează o scrisoare lui Maiorescu, semnalîndu-i greutățile prin care trece poetul [12]. În 1887 Vlahuță revine cu cîteva *Scrisori către cititori*. În una din ele [13] este indignat pentru că lui Ion Brătianu i s-au acordat pentru „merite civice" cîteva sute de mii de lei și regelui cîteva moșii, în timp ce Eminescu îndura lipsuri la mînăstirea Neamț. Articolul lui Vlahuță are ecou în rîndurile studenților ieșeni care, după cum informează „Lupta" din 9 — 10 februarie 1887, au hotărît să dea mai multe reprezentații teatrale în beneficiul lui Mihai Eminescu. La rîndul său, Const. Mille, tot la „Lupta " lansează un apel patetic ce se încheie cu memorabila exclamare : „întind talgerul, aceasta este soarta

[9] Textul conferinței lipsește, dar conținutul se deduce, după articolul lui Maiorescu. Conferința este anunțată de „Epoca", I, 1886, nr. 28, 27 febr., p. 3.

[10] Petru Uilacanu, *art. cit.*, St. Cacoveanu, *Eminescu la Iași*, în „Luceafărul", Budapesta, III, 1904, nr. 3, 1 febr., p. 71.

[11] Al. Vlahuță, *Lui Eminescu*, în „România liberă" I, 1884, nr. 5, 14 oct., p. 49.

[12] Publicată în *Studii și documente literare*, vol. III, p. 124.

[13] Al. Vlahuță, *Scrisoare către cititori*, în „Lupta", IV, 1887, nr. 165, 25 ian., p. 2.

tuturor scriitorilor" [14]. Destăinuirile lor sînt zguduitoare, dar nici unul nici altul nu au știut să păstreze măsura și să nu cadă în melodramatic.

În schimb Const. Mille are meritul că, alături de Gherea, aduce lămuriri asupra contradicțiilor geniului eminescian : „Citind pe Eminescu vezi pe Prometeul modern zbuciumîndu-se legat de muntele de granit al organizației sociale, schiloade și nedrepte, ars pînă la ficați de toate contradicțiile de toate patimile și sentimentele care agită lumea noastră modernă" [15]. Cu toată fronda lui juvenilă, manifestată în unele împrejurări, Const. Mille respectă valorile reale ale literaturii noastre, ca Alecsandri, Caragiale, Delavrancea, Coșbuc. Pentru Eminescu are o adevărată veneratie pe care o expune în foiletoanele de la „Lupta" din 1877, la rubrica *Săptămîna literară*. Aici critică și Academia că n-a premiat pe marele poet [16]. În unul din aceste foiletoane este nemulțumit că poetul este prea puțin cunoscut de contemporani în comparație cu oamenii politici și speră că viitorul va face ca aceștia să fie ignorați în timp ce numele lui Eminescu va fi rostit de romînii de pretutindeni.

Moartea îi dă poetului alte dimensiuni. Oameni care altă dată l-au negat ca Hașdeu, îi închină articole omagiale. Caragiale în articolul *În Nirvana* este unic prin vibrația lui personală. Vlahuță își scrie primele amintiri. Tinerii gazetari de la „Fîntîna Blanduziei" găsesc un limbaj elocvent spre a-l evoca pe Eminescu, iar prin condeiul lui L. Gh. Nicoleanu depun jurămînt să-i cinstească memoria și pun pe prima foaie a gazetei lor, versurile : „Unde vom găsi cuvîntul/ Ce exprimă adevărul". Presa întreagă îl celebrează, de la „Familia" în care Vulcan deplînge soarta „luceafărului poeziei romînești" la „Constituționalul" conservator, de la „Romînul" liberal la „Adevărul" al lui Beldiceanu. Scriitori cu renume și necunoscuți din mulțime au ceva de spus. Se publică „apoteoze", versuri, amintiri, mărturii care produc emoție și spor de înțelegere a operei și a omului secerat în plină putere creatoare.

Au existat însă și unii care și-au exprimat nedumerirea față de entuziasmul pentru opera lui Eminescu, la scurt timp de la moartea lui. În 1891 apare la Blaj, într-un organ oficios al orașului un „studiu științific" presupus a fi fost redactat de călugărul iezuit Grama. În 1892 uitînd de necrolog și de unele revizuiri asupra părerilor preconcepute despre Eminescu din 1888 Hașdeu denunță „deificarea postumă a nenorocitului poet" în *Sfîrșitul unei legende*, dar este combătut de Slavici într-un foarte călduros articol *Pro amico* : „Lăudatu-l-au pe Eminescu mulți, de cînd a murit, defăimîndu-l, și mulți l-au defăimat, lăudîndu-l : asta e soarta lui, soarta comună tuturor acelora pe care Dumnezeu nu i-a lăsat să fie oameni de rînd. Era la modă Eminescu și mulți au fost care căutau să-și facă nume în lume scriind fie în bine fie în rău despre dînsul, ceea ce le trecea prin minte și le venea la socoteală" [17]. Din tot ce a scris Slavici despre Eminescu se admiră

---

[14] Const. Mille, *Eminescu*, în „Lupta", IV, 1887, nr. 156, 15 ian., p. 3.

[15] Const. Mille, *Eminescu și Alecsandri*, în „Lupta", IV, 1887, nr. 244, 4—5 mai, p. 2—3.

[16] Const. Mille, *Academia Romînă*, în „Lupta", IV, 1887, nr. 227, 13—14 aprilie, p. 2—3.

[17] Ioan Slavici, *Pro amico. Un răspuns d-lui B. P. Hașdeu* (Foița Tribunei), „Tribuna", Sibiu, IX, 1892, nr. 268, 1—3 dec., p. 1069.

rațiunea și sentimentele tumultoase, soliditatea judecății și profunzimea atașamentului.

Începînd din 1894, în „Revista critică și literară" Aron Densușianu neagă și el valoarea lui Eminescu, fiind combătut de Ibrăileanu în „Lumea nouă". Dar un adevărat val de indignare a stîrnit „studiul" de la Blaj. Solidarizîndu-se cu Vlahuță, care ține la Ateneu conferința *Curentul Eminescu*, romînii de peste munți își spun și ei cuvîntul în foaia sibiană „Tribuna" :„În tot Ardealul și în cele mai depărtate părți romînești ale Ungariei, abia mai găsești azi un cărturar în casa căruia să nu fie pe masă volumul de poezii ale lui Eminescu". Ei combat „excesul religios" al „asceticilor" de la Blaj care au „respins tezaurul lăsat de regretatul poet" și încheie asigurînd „pe frații noștri de pe malurile Dîmboviței" că „iubim și admirăm cu toții pe Eminescu" [18].

Reacția unora este într-o măsură îndreptățită dacă ținem cont de direcția poeziei romînești din epoca respectivă. Tînăra generație se afla atunci sub influența creației eminesciene, cum observă Titu Maiorescu care se unea de astă dată în vederi cu Gherea. Mai toți poeții vremii trimit versuri la „Familia" unde debutase Eminescu și la „Convorbiri literare" și scriu sub lumina „luceafărului". Dacă Al. Vlahuță, Const. Mille, T. Bacalbașa, Tr. Demetrescu, P. Cerna, Șt. O. Iosif, scriu poezii de o izbitoare factură eminesciană, ei reușesc să-și împlinească și un univers poetic personal. Discipolii mai mărunți în loc să studieze cu atenție pe marele lor înaintaș pentru a-și da seama de unde vine durabilitatea operei, se limitează doar la a-l pastișa, supralicitînd sentimentele profunde ale lui Eminescu, de la care luau doar elementele exterioare pentru a cînta o suferință imaginată. Un reprezentant al tineretului din aceea vreme mărturisește : „Citeam pe Eminescu, îl știam pe dinafară, ne îmbătam de muzicalitatea limbii lui, fără a pătrunde însă miezul adînc al creațiilor" [19]. Versificatorii mărunți nu au priceput și au denaturat, printre altele, fondul social atît de evident al poeziei lui Eminescu. Împotriva tuturor protestează Vlahuță în 1892. Dîndu-și seama că e vorba de o stare de spirit apărută ca urmare a unei false înțelegeri a sensului poeziei, Vlahuță este cel dintîi care a intuit și a descris caracteristicile curentului eminescian, dîndu-i numele sub care a rămas în istoria literaturii noastre :"... ceea ce va rămîne pururea din Eminescu, scrie Vlahuță — în afară de frumusețea gîndirii lui și de adîncimea și sinceritatea simțirei lui, ceea ce va trăi în fiecare vers romînesc ce s-a scris și se va scri de la Eminescu încolo, este aceea complexiune puternică a limbii renăscută sub condeiul maestrului, aceea croială nouă, particulară a frazei, a dicțiunei care a fost chiurasa indestructibilă a talentului său. Acei care au ce spune, acei care au destulă putere și personalitate pot îmbrăca și purta înainte armura grea și platoșa de oțel a eroului căzut ; toți ceilalți, pedestrașii slabi și fără chemare în oastea condeiului,

---

[18] V. D. *Curentul Eminescu*, în „Tribuna", Sibiu, IX, 1892, nr. 65, 19/31 martie, p. 257.

[19] Al. Ciura, *Geneza unei critici*, Vezi : *Mihail Eminescu. Studiu critic*, Blaj, 1891, în „Luceafărul", Sibiu, VIII, 1909, nr. 13, iulie, p. 293.

care se îmbulzesc să se îmbrace în zalele lui, sînt osîndiți să fie sfărîmați sub greutatea acestei armuri de urieș !" [20].

Spre sfîrșitul secolului trecut studenții hotărăsc ridicarea unui bust al lui Eminescu la Botoșani și sprijiniți de socialiști contribuie la răspîndirea operei : „Este dat tot tinerimii și mulțimei muncitoare să-și aducă aminte și să cinstească memoria celui mai mare dintre poeții noștri" [21], scrie ziarul socialist „Munca" în 1890. Pentru că „numele lui prea adînc s-a săpat în inimile noastre"[22] socialiștii intervin atunci cînd, sub pretext că Eminescu răspîndește idei și sentimente nesănătoase printre tineri, poezia lui a fost interzisă în școli.

Marea artă a scandalizat totdeauna pe contemporani. Eminescu a avut și el de suferit de pe urma talentului său. Dovadă că zugrăvind realitatea cu toate contradicțiile sale a iritat întratîta oficialitatea culturală a vremii încît ea a urmărit să înăbușe orice ar aminti de poet.

În 1899, la 10 ani de la moartea lui, „Familia" observă că deși s-a scris mult despre Eminescu, prea puține se știu despre el ca om și creator. „Familia" [23] lansează un apel însușit și de alte reviste și ziare ale timpului, prin care se cere să se dea „icoana completă și adevărată a lui Eminescu". Printre cei citați că ar putea fi „în poziția de a dezveli un tezaur de amintiri și fapte de un interes deosebit pentru literatură" sînt Slavici, Caragiale, Vlahuță, T.V.Stefanelli. De la acest apel revistele încep să publice un număr crescînd de amintiri din dorința de a-l face popular și iubit de tinerele generații. Dar s-a apăsat prea mult pe o anume latură :„Unii n-au văzut decît o ființă ciudată, bolnavă și și-au închipuit a contribui la definirea omului prin descripția unui palton zdrențuit. S-a ivit astfel o anecdotică joasă în care Eminescu eternul este invizibil. Adevăratul Eminescu zbura pe sus, iar pe pămînt contemporanii vedeau doar umbrele aripelor lui" [24]. Nefiind în stare să aleagă esența, cei mai mulți s-au pierdut în detalii din care n-au mai știut să întrezărească viața care a generat opera artistică. Firească, reacția împotriva exagerărilor nu a întîrziat să apară. Astfel, G. G. Nădejde în publicația care poartă numele poetului, scrie în 1904 : „Nu-i atîta să dăm zi cu zi viața ce-a dus-o Eminescu și meschinăriile la care a fost expus, ci mai mult să-l arătăm în măreția lui de poet și cugetător, de maestru de limbă și alcătuitor de frumuseți nepieritoare și neîntrecute. Trebuie să strălucească înaintea generațiilor tinere ca o flacără, care să lumineze pînă în adîncime, ca măcar cîndva după veacuri, să răsfrîngă vreunul cîteva scîntei ca ale lui" [25].

---

[20] Al. Vlahuță, *Curentul Eminescu*, în „Familia", Oradea-Mare, XXVIII, 1892, nr. 15, 12/24 apr., p. 170.

[21] Informațiuni, în „Munca", I, 1890, nr. 20, 8 iulie, p. 4.

[22] B.A.N., *Eminescu gonit din școli*, în „Lumea nouă literară și științifică", 1896, nr. 46, 28 sept., p. 1.

[23] *Scrieți amintiri*, în „Familia", Oradea-Mare, XXXV, 1899, nr. 26, 27 iun. 9 iul., p. 309—310.

[24] G. Călinescu, *Luceafărul.* Cronica optimistului, în „Contemporanul", 1964, nr. 3 (901), 17 ian., p. 1.

[25] G. G. Nădejde, *Îndemn*, în „Mihail Eminescu" [Revista comemorativă], Iași, I, 1904, nr. 5, 15 febr. p. 58.

Dintre evocatori, mulți i-au fost tovarăși de viață. În afară de unele informații utile asupra genezei unor opere, intelectuali ca Slavici, Iacob Negruzzi, George Panu, T. V. Stefanelli dau și judecăți de valoare. Alții al căror nume se citează doar pentru că au scris despre Eminescu, narează uneori interminabil. Citite rînd cu rînd, amintirile lor sînt greoaie. Dar după lectură, din comentariul lor stufos rămîn în minte evenimente și oameni. În felul acesta, mormîntul nu a putut încheia viața terestră a poetului. Prin amintiri el capătă o existență nouă care chiar dacă nu corespunde întru totul realității, are măcar o valoare simbolică.

Cu prilejul diferitelor comemorări, tineretul scoate reviste închinate în întregime memoriei poetului. Trei reviste, apărute la diferență de cîțiva ani, îi poartă numele. Cea dintîi e datată cu anul 1890, a doua apare la Iași între 1903 — 1905 și ultima la Botoșani în 1909. „Fîntîna Blanduziei" continuă să-l considere director și după moarte, numele rămînînd și pe mai departe pe frontispiciul gazetei. *Floare albastră* apare în 1899 cînd se împlinesc zece ani de la sfîrșirea din viață. În 1909, la douăzeci de ani de la acest eveniment, se tipărește *Omagiul lui Eminescu*, inițiator fiind Corneliu Botez.

La începutul secolului, tineri poeți și prozatori, fie că înțeleg să continue experiența artistică a lui Eminescu ca Cerna și Iosif, fie că se încadrează în alte formule literare ca Dimitrie Anghel ori Ștefan Petică, exprimă mare admirație pentru autorul *Luceafărului*. Iosif traduce *Un imn francez lui Eminescu* [26] de Lucien Bazin și scrie versuri caracterizate prin exuberanță lirică : „Luceafăr falnic între genii,/Ce neamul nostru i-a avut" [27]. Așa cum mărturisește în scrisori, el a nutrit față de marele poet o nemărginită și statornică admirație. O dovedește între altele și poezia *După o cetire din Eminescu* [28] apărută în „Flacăra" chiar în ziua morții sale. O altă poezie *Lui Eminescu*, dedicată „nevîrstnicilor romantici, sentimentali de ieri", scrisă în colaborare cu Dimitrie Anghel este o caracterizare a generației de poeți care s-a format sub influența eminesciană :

„Sînt ani de atunci... și astăzi, nevîrstnicii de ieri
Au încercat ei înșiși cumplitele dureri,
Au suferit și dînșii și-au plîns cu-adevărat;
Ca tine, nopți de trudă adesea au vegheat
Slujind plini de credință divinului tău cult,
Și cine știe dacă n-au suferit mai mult,
Lipsiți de-aripa largă a geniului tău" [29]

În 1914 Mihai Codreanu dedică versuri statuii neridicate a lui Eminescu :

---

[26] Lucien Bazin, *Un imn francez lui Eminescu*. Traducerea Șt. O. Iosif, în „Semănătorul", IV, 1905, nr. 41, 9 oct., p. 744—746.

[27] Șt. O. Iosif, *Lui Eminescu*, în „Luceafărul", Budapesta, I, 1902, nr. 4, 15 aug., p. 64.

[28] Șt. O. Iosif, *După o cetire din Eminescu*, în „Flacăra", II, 1913, nr. 36, 22 iunie, p. 282.

[29] D. Anghel și Șt. O. Iosif, *Lui Eminescu*, în „Minerva", I , 1909, nr. 213, p. 1.

„Nu-ți trebuie statui nici osanale
Căci versul tău cel ferecat în zale
Mai tare-i decît bronzul și granitul...
El e statuia vie-a-ntregii nații.
Și marmora-i dura-va-n nesfîrșitul
Atîtor viitoare generații..." [30]

Prinosul unui iconoclast se intitulează cuvîntarea lui D. Anghel, ținută la Galați, la dezvăluirea monumentului lui Eminescu. Fiindcă s-a crezut că poetul împiedică prin dimensiunile sale creșterea altor personalități, reclamate de altfel de vremurile noi, D. Anghel declară: „Noi cei care am dibuit pe urmele lui gigantice, noi cei care l-am iubit și l-am urît, o simțim aceasta. L-am urît, pentru că în umbra pe care o face un munte uriaș arar mai poate ceva să crească. Personalitatea lui covîrșitoare încremenise formele în tipare cu neputință de sfărîmat, adunase toate florile și imaginile, ca și cum n-ar mai fi voit să lase nici una după dînsul. Pe cînd el își desfăta creștetul în lumină, bucurîndu-și privirile de priveliștile ce le vedea în zări, noi nu mai găseam nimic de spicuit și rămași în umbra lui îl întîlneam pretutindeni ori încotro am fi vrut să apucăm.

L-am iubit însă, pentru că ne-a făcut să rîvnim spre lumină, să stăruim în căutarea altor flori, pe care le bănuiam și nu le vedeam nicăeri încă, să ne ridicăm brațele spre alte mirajuri care năluceau în zări" [31].

Nu tot ce s-a scris în perioada aceasta este demn de numele poetului. Unii, deși scriitori recunoscuți, au dat despre Eminescu pagini imperfecte care mai reclamă travaliu artistic, iar cîteva sînt deadreptul ratate. Asfel de scrieri nu servesc memoria celui căruia sînt adresate. Riria de exemplu scrie simplist și edulcorat apologetic. Ion Hodoș, Maria Cunțan, Cincinat Pavelescu scriu versuri lipsite de imaginație și uzează de clișee plate. În schimb au rămas din 1914 însemnările lui Mihai Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Agîrbiceanu, ele însele poezie adevărată, ce exprimă în cuvinte simple gîndirea unor personalități.

Mihai Sadoveanu, recunoscut ca un spirit setos de a cunoaște și de a verifica nuanțele caracterelor, de a surprinde mișcările sufletești dintr-o ochire aparent absentă, povestește cum l-a cunoscut pe Eminescu. A pornit pe drumurile altă dată bătute de poet, între Ipotești și Botoșani, a găsit oameni care-l cunoscuseră și de la care cere „cu lăcomie informații" și înțelege mîhnit din vagul datelor, cît de puțin și-au oprit unii privirea asupra omului care a fost Eminescu. Sadoveanu se bucură cînd găsește un ceaslov pe care erau scrise cîteva versuri „cu o caligrafie îngrijită" chiar de poet. „Și-n timpul acela, scrie Sadoveanu cînd am învățat pe de rost pe Eminescu, ca și astăzi, găseam în neprețuitele lui versuri o pricină de nespusă plăcere intelectuală. Multe lucruri rămîneau atuncea pentru mine opace și se luminau mai tîrziu; la fiecare vîrstă am descoperit în Eminescu elemente de adîncă emoțiune; fiecare stare nouă sufletească tre-

[30] M. Codreanu, *Statuei lui Eminescu* (neridicată însă), în „Luceafărul", Sibiu, XII, 1914, nr. 12, iunie 16, p. 349.
[31] D. Anghel, *Poezii și proză*, ESPLA, 1957, p. 314–315.

zește un fel de rezonanțe nebănuite în versurile acestui genial copil al durerii" [32].

Gala Galaction leagă numele lui Eminescu de grădina publică Vîrnav din Botoșani și, ca și Păun Pincio care l-a văzut pe poet pentru prima oară la un colț de stradă din același oraș cînd s-a întors de la M-rea Neamțu[33], el evocă apăsînd cu prudență asupra faptelor spre a nu dezlănțui ecouri exagerate. Galaction se îndreaptă asupra vieții și operii lui Eminescu în postura de istoric și critic literar. Dar cînd ajunge să-i analizeze poezia, scriitorul care se voia om de știință, capitulează în fața artistului : „Au trecut douăzeci de ani de cînd eram copii și de cînd citeam pe Eminescu, tîrîți de faima lui, înrîuriți de puternicul curent eminescian de pe atunci. Sîntem azi oameni întregi și poate am voi să trecem prin paginile lui Eminescu înceți și galeși, cum treci prin filele unei cărți în care ai îngropat odinioară florile sărutate întîi, șuvițele de păr cele dintîi și întîiele panglici. Dar nu se poate ! Eminescu nu este prima iubită. Eminescu este poetul vecinic al iubirii"[34] .

Evocarea lirică a lui Ion Agîrbiceanu surprinde esența pentru că scriitorul știe să ocolească efluviile sentimentale și anectoda superficială. „Nu pricepem cum a putut Eminescu concentra în sufletul său acea comoară uimitoare a gîndirii și simțirii, acea pricepere înaltă a tuturor chestiunilor vitale pentru neamul romînesc, cum a putut crea limba strălucită, muzicalitatea ne mai ajunsă a versurilor sale. Dar, de zece ani, ne adăpăm cu toții din moștenirea literară ce ne-a lăsat, și care este, în aceeași vreme, și fagure de miere și izvor de munte, și luncă bătută cu flori, și cîntec de privighetoare și zbor de vultur. Și din acest izvor, decît care mai prețios n-are literatura romînă, se vor adăpa toate generațiile care vor veni după noi" [35].

Cultul generației tinere pentru Eminescu și-a găsit multiple exprimări pînă în preajma izbucnirii celui dintîi război mondial, care dă temporar o altă direcție preocupărilor generale.

„Dacă Eminescu este însă, din punctul de vedere al întinderii în spațiu, mai mic decît Dante, decît Byron, decît Goethe, decît Victor Hugo scrie A.D.Xenopol cauza este că organul rostirii gîndirilor lui are o sferă de întindere mult mai restrînsă. Pentru cercul lui însă, valoarea lui Eminescu este tot așa de mare ca și aceea a marilor poeți ai lumii" [36].

În jurul poetului, care în viață era atît de indiferent la propagarea numelui său, s-au agitat multe spirite. Dar nu de opinia arbitrară, negativă sau fie și afirmativă a cîtorva este legată existența unui poet ca Eminescu, ci de soliditatea efectivă a operei. Timpul a verificat-o.

---

[32] M. Sadoveanu, *Cum am cunoscut pe Eminescu*, în „Luceafărul", Sibiu, XIII, 1914, nr. 12, iunie 16, p. 367.

[33] I. Păun-Pincio, *Eminescu la Botoșani, în anul 1886*, „Eminescu" (număr comemorativ), Botoșani, 16 iunie 1909, p. 12—14.

[34] Gala Galaction, *Poezia lui Eminescu*, „Flacăra", III, 1914, nr. 35, 14 ianuarie, p. 285.

[35] I. Agîrbiceanu, *Eminescu*, în „Luceafărul", Sibiu, XIII, 1914, nr. 12, 16 iunie, p. 348.

[36] A. D. Xenopol, *Cinste vouă, Gălățenilor*, în *Omagiul lui Mihai Eminescu*. Comitetul Comemorării. Galați. București, Socec, 1901, p. 1.

ЭМИНЕСКУ В ВОСПРИЯТИИ МОЛОДЫХ ПОКОЛЕНИЙ

РЕЗЮМЕ

В статье освещается вклад, который внесли молодые поколения при жизни Эминеску и после его смерти, вплоть до кануна первой мировой войны, в распространение творчества великого поэта. Автор останавливается особо на некоторых наиболее важных моментах, как 1883 год, последующие годы страданий и смерть поэта (1889), выделяя деятельность социалистов, А. Влахуцэ, различных представителей прессы, вне зависимости от их политических взгладов, а также писателей начала XX века. В связи с этим характеризуется атмосфера в литературном мире в период, последовавший за смертью Эминеску, и раскрываются причины возникновения литературного течения, носящего его имя.

EMINESCU DANS LA CONSCIENCE DES JEUNES GÉNÉRATIONS

RÉSUMÉ

L'article présente la contribution des jeunes générations contemporaines d'Eminescu et de celles allant jusqu'au début de la première guerre mondiale, à la diffusion de l'œuvre du grand poète.

On a insisté sur les moments plus importants, telle l'année 1883, ainsi que sur les années de souffrances et sur la mort du poète, survenue en 1889, en soulignant l'action des socialistes, celle de Al. Vlahuţă ou de la presse indifféremment des convictions politiques, de même que celle des écrivains qui se sont affirmés au début du vingtième siècle.

C'est dans ces circonstances que l'on place la description de l'atmosphère du monde littéraire, immédiatement après la mort d'Eminescu, ce qui explique aussi la formation du courant littéraire qui porte son nom.

EMINESCU VĂZUT DE G. CĂLINESCU

DE

VLADIMIR STREINU

Patru ediții din *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, în mai bine de treizeci de ani, cîți sînt de la prima, n-au stins încă interesul public pentru biografia poetului. Generațiile următoare îi vor aștepta la rîndul lor retipărirea din timp în timp și e ușor de întrevăzut că nici un alt biograf viitor, chiar după răsturnarea clipsidrei veacului nostru, nu va mai repovesti vechea dramă a omului în lume și a romînului în țara lui, supunerea la acea dramă care, fiind mai mult a speței și a națiunii decît a individului, s-a împlinit necruțător între leagănul de prunc din Ipotești și sicriul din cimitirul Bellu.

Viitorimea va citi cu emoția noastră rîndurile din *Masca lui Eminescu*, necesar revizuită pentru ediția 1964 : „Eminescu era un romîn de tip carpatin, dintre aceia care, trăind în preajma munților, mai cu seamă în Ardeal și Moldova de sus, sub greaua coroană habsburgică, cresc mai vînjoși și mai aprigi și arată pentru încercările de smulgere a lor din pămîntul străbun lungi rădăcini fioroase, asemeni acelora ce apele curgătoare descoperă în malurile cu copaci bătrîni. El avea ca atare un suflet etic, simțitor la toate ideile și sentimentele, care, alcătuind tradiția unei societăți, sînt ca grinzile afumate ce susțin acoperișul unei case, nefiind lipsit totodată de viziunea unui viitor mai drept. Nu nutrea nici o aspirație pentru sine, ci numai pentru poporul din care făcea parte, n-avea însușirea de a alerga repede pe treptele vieții spre a ieși sus în fruntea scării, dar era cu atît mai îndîrjit și mai mușcător în lupta pentru idei. Răzvrătit, cu o lipsă de prefăcătorie ruinătoare pentru om, Eminescu a fost un patriot înflăcărat și un denunțător al mizeriei muncitorului rural, industrial și intelectual, îndrăzneț în numele ideii, sfios și blazat în numele său...». Și cînd cîte un alogen „încerca să atragă pe poet în jocul alunecător și întortochiat al sofisticii, piciorul său sufletesc solid se împleticea iritat, obișnuit să se așeze lat și neted în hora sublimă a principiilor". Căci, la el, „puterea de a oglindi prezentul în vis, făcînd „din vis" un cer întors și fără fund,

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 317–327, BUCUREȘTI, 1964

este enormă şi împiedică paşii tereşti. Eminescu era un lunatec sublim, în sufletul căruia visele creşteau ca nalba, acoperind şi colorînd priveliştea orizontală. Starea sa normală era cea vizionară... De aici un sentiment al răspunderii, un scrupul în toate actele, obstinat, improductiv, care îl fac inapt pentru viaţa publică, neprețuit pentru cea intelectuală. În sfîrşit, sufletul său era alcătuit din roate enorme şi greoaie, ce o dată puse în mişcare se învîrteau cu duduit grozav şi implacabil."

De asemenea, neatinse de veştejirea în timp vor fi, între altele, rîndurile care încheie ediţia încă din 1932 : „Astfel se stinse în al optulea lustru de viaţă cel mai mare poet, pe care l-a ivit şi-l va ivi vreodată, poate, pămîntul romînesc. Ape vor seca în albie şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, şi cîte o stea va veşteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale".

Numai o spirală de distilat esenţe, cu tot atîtea inele ca în spiritul lui Eminescu, putea duce la aceste limpezimi. Unii admiratori ai biografului le-au dat ca rezultate fireşti ale ştiinţei lui documentare. Aceştia se şi sperie cîteodată de tumulul de documente cercetate, care îi confiscă pînă la pierderea din vedere a piscului vecin cu mult mai înalt şi tot atît de adevărat, deşi nematerial. Întemeindu-se pe toate datele existente, G. Călinescu pare în adevăr a nu articula nicio afirmaţie fără s-o sprijine cu o cifră finală în parentez, care duce pe cititor la măgura arhivistică de la sfîrşitul biografiei. Cifra de susţinere punctează astfel atît de sus şi des naraţiunea, încît s-ar zice că naratorul înaintează aerian pe un pod de dantelă şi nu face un pas să nu simtă sub talpă pilonul nou pe care mai întîi l-a înfipt profund şi solid în document. Ca sentiment, lucrul nu este neadevărat, dar, fără să se observe, el naşte la oamenii cu superstiţia „ştiinţei" şi „spaima" informaţiei acumulate, eroarea, după care Călinescu ar fi plecat de la baza documentară ca să se ridice apoi la imaginea poetului văzut de el. Pe cît este cu putinţă să deslușim mişcările creatoare ale unui spirit, răsturnarea succesiunii acestor două momente pare mai veridică, deşi sau tocmai fiindcă loveşte consecinţa uşuraticei asimilări a operaţiilor spiritului cu cele materiale. Cum se poate vedea din orice pagină, pe Călinescu praful de arhivă nu-l desgustă de confirmarea pe care ar ascunde-o, dar nici, răscolit fără necesitate, nu i-a dat vreodată înecăciuni de documentist. De aceea, e mai probabil ca el să fi citit fecioreşte opera poetului, să se fi compus cu ea într-un conubiu neştiut, fără de care nu există pe lume cunoaşterea spirituală, şi apoi imaginii limpezite printr-o astfel de cunoaştere să-i fi căutat şi găsit, în masa documentelor, pilonii de susţinere. „De altfel, pentru a ajunge la sinteză trebuie să porneşti tot de la sinteză", afirmă autorul încă din *Postfaţa* primei ediţii. E drept că *Viaţa lui Mihai Eminescu*, de la G. Ibrăileanu, căruia i se părea « monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi » poetului, şi pînă la comentatorii ediţiei de azi, se admiră ca operă de artă, dar se analizează ca biografie „ştiinţifică". Dacă nu s-ar uita prea des în analiză ceea ce este atît de răspicat în admiraţie, lucrul ar fi mai productiv ; s-ar ajunge direct la adevărul iniţial de compunere şi prin el la mecanica de creaţie a oricărei opere de artă. Căci se ştie azi, deşi nu pe raza cea mai

întinsă, că în practica exercițiului artistic se începe cu sfîrșitul. Nu e locul să urmărim conformitatea acestui procedeu pînă și în arhitectură, de unde poate sări obiecția superficială că nici un arhitect nu construește mai întîi acoperișul. Încît nedespărțit de creația biografică a lui G. Călinescu, rămînem dar cu ideea unei intuiții suverane a vieții poetului și totodată cu ideea unei munci subsecvente de sprijinire documentară. Frumusețea este a imaginii concepute prescriptic și acreditată prin talent literar și selectarea expresă de material istoriografic corespunzător. Picioarele de pod sînt numai asigurătoare, fără să fie cu atît mai frumoase cu cît sînt mai solide. De aceea, de altfel, însuși autorul le semnalează cifric în parentezuri discrete, de cum își încheie cîte o afirmație, pentru ca pe subțirea lor indicație să poată scobori paianjenii istoriografiei pînă la cotloanele familiare, pe deasupra cărora însă cititorul, plin de frumusețea perspectivei, înaintează cu sentimentul zborului. Cifrele informative sînt încă politețea artistului pentru superstițioșii „studiilor solide", de creditul cărora autorul avea dreptul să se dispenseze, cum presupunem că se vor dispensa edițiile următoare, lăsînd nearitmetizată curgerea narațiunii, în felul „causeriilor" saint-beuviene care nu-și arătau, decît ca elaborat de nutriție, informația totdeauna monografică. Vorbim, bineînțeles, de acel timp cultural, pe ale cărui cadrane se va putea citi cu încredere ora certă fără nevoia de a vedea prin ele în același moment, ca la vechi ceasornice demodate, mașinăria.

Alți admiratori cred că rezultatele de frumusețe ale biografiei ar sta în chibzuiala subtilă asupra diferențelor ei față de biografia romanțată, foarte pe gustul anilor 1925—1935 sau romanul cu un erou literar cunoscut, cum au fost la noi inițiativa repetată prin E. Lovinescu și trilogia eminesciană a lui Cezar Petrescu. Ei sînt autorizați la aceasta de citate ale autorului însuși. Biografia ca gen literar, spre deosebire de „romanțarea" biografică și cu atît mai mult de epicizarea vieții unui artist, scrie G. Călinescu în *Istoria literaturii romîne*, „înfățișează pe un individ în depănarea existenții lui ca exponent al unei virtuți (citiți : *puteri*—n. n.). Eroul sau geniul este un viteaz, un administrator, un cercetător, un artist... Viața eroului de biografie este ...*exemplară* și are putere educativă, fiindcă oricît nu toată lumea se naște cu geniu, oricine conține în el sîmburele oricărei virtuți, pe care-l poate dezvolta". Nici arta biografului, nu numai materia, nu e mai puțin deosebită de a romancierului : „Ceea ce mișcă în viața unui erou (de biografie—n. n.) nu e bogăția de note sufletești, ci înfăptuirea pas cu pas a unei virtuți care se desemnează de la început. Napoleon se naște într-o insulă, ajunge după o fulgerătoare ascensiune mic guvernator în altă insulă, ca să moară pierdut pe o altă insulă. Napoleon e simbolul predestinațiunii unui individ ales de pe o treaptă de sus a vocațiilor. Mișcătoare într-o biografie este comunicarea seacă a treptelor fatidice ale unei existențe. E deajuns a spune : François-Marie Arouet s-a născut la 21 noiembrie 1694, la Paris, lîngă Pont-Neuf, ca fiu al unui modest funcționar la Palatul de Justiție, pentru ca zguduirea sufletului nostru să înceapă. Este în acest prolog așteptarea destinului uman în genere, care se va desfășura după legile lui necunoscute. Și tot astfel ultimele clipe ale unui erou ne mișcă, oricît de banale ar fi în fond. O viață s-a

împlinit. De aici rezultă că biograful nu trebuie să facă nici o sforţare de a colora, ci numai să destăinuie simplu etapele unei vieţi. Curiozitatea noastră pentru destinul uman în genere şi admiraţia pentru virtutea dusă la o mare potenţă fac să vibreze totul. În biografie adevărul ajunge, dar nu e o condiţie în sine. De la adevăr sînt necesare numai aparenţa adevărului, tonul lui solemn".

Cîte un critic admiră aceste subtilităţi polemice pînă a le arăta ca semn neîndoielnic al „conştiinţei estetice", al lucidităţii creatoare, al exactităţii ca şi inginereşti cu care zisa luciditate înlătură sau îşi asumă necesarul. Mai e un pas doar pînă la capcanele fabulei publice, de falsurile căreia G. Călinescu a ferit cu biografia lui pe Eminescu, dar care pe el îl pîndesc contemporan. Conştiinţa estetică existînd şi avînd o rază a cărei lungime e de măsurat numai cu un studiu anume întreprins, ea nu poate fi pusă ca realitate la temelia talentului. Nici E.Lovinescu şi nici G. Ibrăileanu n-au fost oameni lipsiţi de conştiinţă estetică, deşi primul schematizează pe poet în două romane, iar al doilea nici nu şi-l propune narativ.

S-ar mai putea zice că „exemplaritatea" eroului de biografie e foarte asemănătoare, dacă nu identică, cu „tipicitatea" eroului de roman, că nimeni nu se „educă", nu-şi învaţă conduita în viaţă nici din Plutarh şi nici din Balzac, că ceea ce în biografie este „fatidic" în roman e ineluctabil, că nimeni nu se cutremură la citirea datei de naştere a unui om excepţional, dacă nu-i ştie mai dinainte încărcătura destinului, că „sforţarea de a colora" e un păcat fie că l-ar avea Suetoniu, fie că îl are uneori Flaubert, că însfîrşit „adevărul" strict, a cărui nevoie o simte biograful, fără să fie „o condiţie în sine" decît ca „aparenţă" şi „ton solemn" e însăşi verosimilitatea care creditează ficţiunea romancierului. Dar afirmaţiile acestea, sub orice aspect, sînt materie de discuţie şi legătura lor cu conştiinţa estetică şi cu atît mai mult cu facultatea creatoare, poate fi foarte laxă. Mai informativ, decît dacă afirmaţiile sînt sau nu controversabile, e faptul că autorul le formulează la bun timp *după* apariţia biografiei. Bibliografic, ele apar în *Istoria literaturii romîne* din 1941. Abia presupuse de un rînd, două, în *Postfaţa* ediţiei 1932, deosebirile dintre arta biografului şi a romancierului (fie ele chiar adevăruri definitive, cu putere de a semnifica o conştiinţă estetică) nu stau în vreun raport mai remarcabil de necesitate cu farmecul de necombătut al istorisirii.

G. Călinescu este un mare scriitor chiar de sicităţi genealogice. Unde construcţia, la care lucrează, se foloseşte de mortar sau simplă tencuială, ţîşneşte din loc în loc, pe interstiţii nebănuite, flăcăruia jucăuşă a talentului, mortarul iradiază şi ferestrele oarbe văd. Măsura supravegherii de sine, a administrării acestui talent cu evidentă parcimonie, e chiar prea strictă, încît patetismul existenţii lui Eminescu pare uneori, în experienţele fundamentale, oarecum asuprit. Cititorul simte continuu un fel de zăbală cu care biograful îşi struneşte imaginaţia, fie şi unde ar fi fost mai nevoie de năzdrăvăniile ei. E a doua politeţe a acestui unic talent de scriitor romîn faţă de exigenţa „ştiinţifică". Şi am fi gata să regretăm frînările, dacă din ele n-ar fi rezultat o sobrietate care, configurînd naraţiunea întreagă, lucrează asupra curgerii ei în felul scocurilor ce dau apei strîmtorate un mai mare vuiet. Şi e de crezut că asemenea dozări dezvăluesc

conștiința estetică mai curînd decît orice prescripții teoretice. Abținerea de la mijloacele literare proprii favorizează în adevăr impresia de nuditate biografică, desfășurarea urgentă a unui destin omenesc necesar, însemnat de tragism inexorabil, și apariția personajului Eminescu văzut întîia oară în determinările vieții lui.

Acest personaj este de copil, „o haimana sănătoasă", care fuge de la școală sau de la părinți, fiind readus cam cu arcanul; băețandru crud încă, are „instincte bărbătești" precoce, suspinînd literar după o ipoteșteancă robustă; ajuns la Blaj, „cu voluptățile tritonice" deprinse în „balta mare din pădurea de la Ipotești și Prutul de la Cernăuți" se scaldă zi de zi și face exhibiții sportive în Tîrnava ca „un rustic sănătos și primitiv" ce era; „om al naturii, ființă inocentă și sănătoasă", împrietenirea cu Ion Creangă îi exprimă vitalitatea dreaptă, nestilizată; el „ascultă de instincte" și ritmul activitate-odihnă sau nutriție-înfometare e, la un astfel de om, fără orar și aprig; rurigen în practica vieții, dormind în fîn, pe cîmp sau într-un pat nedereticat cu săptămînile, mîncînd ce-i cade la întîmplare „ca un mistreț", primitivitatea lui însemnează „întoarcerea la natură gen J. J. Rousseau, fiindcă își găsea în această doctrină îndreptățirea instinctelor sale silvestre" de „animal sănătos cu simțurile externe îndurate"; cît privește conduita erotică, ea devine prelungirea firească în alt instinct a naturii primigene, fiind în deosebi o trebuință „fiziologică, o nevoie naturală de a trăi viața speței...", „un mecanism reflex" pus în mișcare de femeia nu „simbol cu aripi, ci o apariție concretă și tangibilă, minimum de cerințe vitale", care se satisfac în „voluptăți robuste" în „sărutarea frenetică și avidă" cu înfățișare de „copulație vinovată ca o însoțire", în „ardența fiziologică", în „posesie și amplexiune", totul avînd ca loc de preferință pădurea sălbăticiunilor, vegetația fabuloasă și complice.

Energia vitală, neatinsă de complicațiile vieții de oraș, se va descărca intermitent și eruptiv. Părăsindu-și brusc studiile gimnaziale din Cernăuți, pentru cîte o raită la Ipotești sau, mai grav, pentru însoțirea prin țară a unei trupe de actori, umblînd astfel prin lumea largă și luînd contact cu prima sa idee generală, care este comunitatea națională, Eminescu, ajuns apoi, din voință părintească, la studii superioare facultative în Viena, este „un spirit activ și ardent"; el devine promotorul contopirii a două societăți locale de studenți romîni, contopire care anticipează în mintea lui aprinsă unitatea tuturor romînilor, propune congrese *ad hoc*, agită idei ca „geniul național", „Patria romînă", „poezia populară" etc..., organizează dimpreună cu Slavici comemorarea a patru sute de ani de la întemeierea mînăstirii Putna, la care ia parte prin reprezentanți mai toată suflarea romînească, în sfîrșit noul Bălcescu se întoarce la studiile din Viena, unde continuă a trăi în duh național. Aceeași energie se vădește după strămutarea studiilor la Berlin și reîntoarcerea la baștină, în activitatea de revizor școlar și gazetar; revizorul e un spirit absolut care bate două județe, se lovește de nepăsarea autorităților, constată starea jalnică a învățămîntului, întocmește rapoarte întinse asupra neajunsurilor școlii timpului, dar mai cu seamă asupra concepției lui organiciste a vieții de stat (rapoarte — se înțelege — neluate în seamă), se pune în conflict cu lipsa de conștiință a învățătorilor, a

primarilor şi prefecţilor, pentru ca în cele din urmă un proaspăt ministru liberal al şcolilor să destituie pe revizorul atît de incomod; ca ziarist la „Timpul", Eminescu este doctrinarul politic, social, economic şi cultural al unei organizaţii conservatoare, aceasta fără nici o legătură cu crezul înflăcărat al poetului; este de „o vehemenţă spumegătoare" lovind în liberali, şi cîteodată, cu marea lui aprindere, chiar în patronii năuciţi de concepţia şi viziunea salariatului lor, afirmă împotriva complicaţiei politicianiste a aparatului de stat, ideea reorganizării pe temei de „muncă productivă" şi, dîndu-şi seama din ce în ce mai exact de îndîrjita netrebnicie a realităţilor societăţii, se aruncă din disperare practică în utopia unei idile patriarhale.

Puterea combativă fiind de văzut deopotrivă în marea hărnicie intelectuală, de copil, din mica bibliotecă romînească a lui Aron Pumnul, dar hărnicie în deosebi a adolescentului la cursurile universitare şi în bibliotecile Vienei şi Berlinului, G. Călinescu observă contemporan, la zdravănul fecior de moldovean, însingurări subite, retrageri misterioase din grup fie în locuri neumblate, fie în stări de absenţă meditativă; tînărul şi adultul foarte activ trecea deseori prin scurte eclipse ale voinţei şi afirmaţiei practice, „plutea abstract peste volubilitatea tuturor", cu „firea sa abstrasă" cădea la turburătoare degradări higienice şi vestimentare, „fizionomia sa transformă în indiferenţă şi moliciune un dispreţ acut" pentru înconjurime, el îşi scria operele proprii „închis în casă" şi „într-o absenţă desăvîrşită din lumea înconjurătoare", stînd „la masă sau pe marginea patului,... absorbit, defunct în gîndurile sale"; biografului îi apare ca evidentă „firea însetată de absolut a poetului", „viaţa lui elevată şi abstractă", care îl pietrifică în fixităţi contemplative pînă la a-i trezi interesul pentru ştiinţe exacte ca fiziologia, chimia şi chiar pentru calculul diferenţial al detestatelor, altădată, matematici; dar starea de hipnoză, de absorbţie intelectual vizionară, care îl desparte tot mai mult de nevoile imediate, îl extrage cu totul din ordinea practică, poetul preschimbîndu-şi organismul întreg într-o retină enormă, pe care se mişcă aerian „hora sublimă a principiilor"; energia ţărănească de altădată face în el un salt de transmutaţie şi, devenită exclusiv activitate spirituală, e de văzut acum în mari construcţii fantastice ca şi în mari linişti transcendente, fiindcă „Eminescu era un lunatec sublim" iar „starea lui normală era cea vizionară".

Această imagine complex biografică, la apariţia în primă tipărire a *Vieţii lui Eminescu*, a trezit indignarea filistină. Autorul a fost acoperit de observări nedemne de a fi luate în seamă, multe chiar injurioase, pe care însă, din fericire, trecerea timpului le-a înecat. Singura de luat în seamă este aceea care, neajungînd la intuiţia profundă a dramatismului acestei imagini de poet, dar şi trecînd vinovată peste solida ei bază documentară, îi afirma pieziş arbitrarietatea. După cît se ştie, „arbitrar" însemnează „nou şi neîntemeiat". Dincolo de întemeierea arhivistică, a cărei adîncime şi întindere urmau să fie singure convingătoare, cititorul, ca să-şi descurajeze reaua voinţă, ar fi avut la îndemînă tradiţia critică eminesciană, constituită prin Gherea şi Maiorescu. Criticul socialist afirmase limpede că poetul era, în alcătuirea lui intimă, o fire „vitală"

şi că numai nedreapta întocmire a societăţii îi deviase procesul de creştere; ideea gheristă trăda imaginea latentă, după care Eminescu era un copac tropical care, cu tulpina viguroasă, crescuse în sus pînă la un metru şi ceva de sol, dar bătaia neîntreruptă a alizeelor îi culcase creşterea în unghi drept. Gherea opusese astfel pe „decepţionat" chipului pesimist şi incontingent maiorescian. După criticul Junimii poetul era însă un spirit făcut din linişti înalte, din transcenderi suverane ale vieţii, din încremeniri impasibile, din mîndria în sfîrşit de a înflori inuman peste patimi vremelnice, ca un fabulos nufăr singuratec care, sugîndu-şi lumina printr-o iluzie de rădăcină din nămoluri profunde, neagă întunecimea şi zbaterea apelor. Dreptatea totală n-o avea nici Maiorescu, nici Gherea. Fiind deopotrivă de excluvişti, erau amîndoi dogmatici, cu deosebirea numai că dogma unuia idealiza, iar a celuilalt sociologiza. Dar dreptate parţială era atît în vitalismul originar al unuia, cît şi în atemporalitatea celuilalt. În orice caz, energia vitală şi puterea de dezinserţie din ea sînt idei critice tradiţionale şi G. Călinescu, ca să le ridice din starea lor de rudimente portretistice contradictorii, le fundamentează biografic şi critic cu referinţe crucise de la viaţă la operă, şi de la operă la viaţă, ceea ce adăugîndu-se la întinsul sprijin „documentar", le credibilizează neîndoielnic în *portretul eminescian*. Adevărul însă, pentru cine îşi rezolvă astfel aparenţa de neveridic, este că nu „ştiinţa" biografului, deşi fără pereche, intervine decisiv, ci acea facultate, inanalizabilă în sine şi evidentă abia în mişcările ei, căreia îi zicem facultate creatoare. Ea operează cu puterea de a vedea adînc şi de a exprima plastic reacţiunile intime ale conştiinţei, de a intui relaţiile omeneşti de rînd şi extraordinare, cum sînt neuitatele pagini de compunere a poetului cu antipodicii Maiorescu şi Creangă, de a fixa mobilitatea vieţii, şi nicăieri puterea de creaţie nu e mai evidentă decît în conduita ei pe spaţiul devenirii lui Eminescu, din fire aplicată activ lumii externe, fire transcendentă şi impasibilă. Transferul de vigoare de pe planuri iniţial fiziologice şi practice pe planuri speculative, de la înălţimea cărora, finalmente, se surpă turnul minţii romîneşti celei mai înalte, e perspectiva de glorie nestinsă a acestei biografii.

Viaţa lui M. Eminescu însă, cum autorul îşi avertiza cititorii, „nu este decît temelia pe care se ridică cercetarea asupra operii lui". În adevăr, biografia e urmată în cîţiva ani de *Opera lui Mihai Eminescu* în cinci volume (I, *Filozofia practică*, *Filozofia teoretică*; II, *Cultura*, *Descrierea operei*; III, *Descrierea operei* (urmare); IV, *Cadrul psihic*, *Cadrul fizic*, *Tehnica*; V, *Analize*, *Eminescu în timp şi spaţiu*). Dintr-un punct de vedere, întinsa cercetare constă nu numai într-o sinteză critică nouă, despre care va fi vorba mai jos, dar şi dintr-un fel de ediţie comentată şi antologică a imensului material manuscript neinterpretat niciodată, de la depunerea lui la Academie, integral şi metodic. Studiul direct al manuscriselor a fost prilej de excerptare a unor nebănuit de mari frumuseţi şi, întrucît lucrarea, privind compuneri părăsite de poet, urma să se dezvolte oarecum arheologic, studiul devine „o refacere organică a tabloului spiritului creator al lui Eminescu,... unind cu linii, ca în reconstrucţiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte". Peste un timp criticul va simţi

necesar să ducă studiul „izvoarelor" mai departe, să-şi sprijine rezultatele pe referinţe bibliografice complete, să sistematizeze mai strîns materia şi chiar uneori să reinterpreteze teme şi motive secundare. El publică astfel din nou *Cultura lui M. Eminescu*, *Izvoarele filozofiei teoretice a lui M. Eminescu* şi *Studii eminesciene*: *Teme romantice*, *Cadrul fizic* (în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", nr. 1—2 şi 3—4, an. V, 1956; nr. 1—2, an. VI, 1957) precum şi, pe lîngă alte ieşiri publicistice din familiaritatea neîntreruptă cu opera, în *Eminescu* (v. „Contemporanul", nr. 24, 1964), sinteză comemorativă asupra universalităţii poetului. Editura pentru literatură anunţă, pe de altă parte, că în curînd *Opera lui Mihail Eminescu* va reapărea în două volume. Adaosurile şi precizările de aparat critic, modificările puţine ale percepţiei estetice sau eventuale contrageri, e de crezut că nu ating principiul nutritiv al primelor cinci volume, substanţă medulară care hrăneşte încă pe toţi noii critici contemporani.

G. Călinescu a creat din opera eminesciană în deosebi manuscriptă ca şi din propria-i sensibilitate un personaj ciclopic, al cărui ochi se mişcă pe o geologie păduroasă de munţi şi „tăceri pleistocenice". Imaginea critică, în gigantismul ei, se informează bineînţeles din vastele „proiecte" ale poetului foarte tînăr, proiecte care azi constituiesc fondul de „postume" al ediţiei Perpessicius, dar în aceeaşi măsură ea naşte din binecunoscuta aspiraţie la grandios a criticului însuşi. Poet şi critic au deopotrivă optica dilatat romantică a lumii. În bigeminarea viziunii lor „Cosmul" apare „sub chipul enormei privelişti geologice", „codrul... e preistoric,... alpestru,... fabulos", în întunecimea lui colcăind „pînă la zdrobire cerbăria şi furnicăria", natura copleşeşte pe om cu dimensiunea ei „primară", fie ca tumult tropical de viaţă, fie ca sterilitate boreală; spaţiile de interior înspăimîntă, fiind peşteri nepătrunse cu „porţi uriaşe, portale gigantice de stînci prăbuşite" care „duc în hale de marmură neagră", unde un Ali-Baba întunecos păstrează mirifice bogăţii minerale, iar arhitectura eminesciană „concurează geologia" clădeşte cu stînci şi pune „cupole" pe unghiularitatea cetăţilor grece, frînge gotic în ogive şi săgeţi sau curbează în arcade orientale linia austeră a templelor egiptene: viziunea uriaş barocă aruncă în minuscul cearta de stiluri a unor catedrale, cum este Sf. Antoniu din Padova. Constanta de „urieşenie" a naturii, a interioarelor şi arhitecturii nu e decît expresia „cosmicului" şi „eternităţii"; percepţia dar a ciclurilor materiei ca „facere şi desfacere", exprimînd veşnicul „proces universal", umple opera eminesciană de tablouri cosmogonice şi eschatologice şi, cu acelaşi rost metafizic, ea populează meditaţia nu cu indivizi, ci cu „spaţe" şi „regnuri", pierzînd formele temporale şi păstrînd eternele „elemente" ca pămîntul, apa, focul, alături de care iau loc, dintre valorile omeneşti, numai „geniul" şi „arta".

Nimeni, sperăm, nu va face eroarea să creadă că puţinele rînduri de mai sus au putut sintetiza toată cuprinderea exegetică a criticului; ele au lăsat deoparte aspecte de complexitate, dintre care „cultura" poetului, cultura filozofică, social politică, economică, ştiinţifică, literar-artistică şi lingvistică, deşi vădit orbiculară, nu e totuşi cea mai însemnată; ele au trecut peste înregistrarea unor masive materiale de folclor autohton,

pe care poetul universal le însumează de timpuriu, adăugîndu-le creator sintezei sale lirice ; ele n-au reținut de asemenea intuițiile noi și numeroase din „analisele", la care criticul supune opera poetică tipărită antum. Limitarea este însă voită ; am izolat ceea ce, întîi, arăta mai izbitor suprapunerea imaginii critice peste imaginea biografică, al doilea participarea criticului la gigantismul viziunii eminesciene și, în al treilea rînd, asumarea acestei concepții de epoca noastră.

În adevăr, imaginea critică, pe care a construit-o G. Călinescu, e ipostaza speculativă a energiei exprimată mai întîi prin imaginea biografică. Sub liniștea impersonală, schematizată poate mai mult de cititorii lui Maiorescu decît de Maiorescu însuși, liniște fără nici o legătură cu ideea de repaos și impietrire, criticul zilelor noastre a ajuns la tumultul reprezentărilor ideii de eternitate, la drama intim metafizică, în care se transferă pînă la urmă vigoarea biologică a poetului. Construit din aspirații proprii, Eminescu ne apare ca un neistovit arhitect de zări cosmice. Dar tumultul și viziunea lui „colosală" sînt de cercetat nu numai pe baza elementelor operii, dar și în raportarea la caracteristicile percepției critice, căreia i s-au dezvăluit. E cu neputință să ne închipuim un Maiorescu fără adăpost desfătîndu-se, în peisaj rupestru, sub o rupere de nori. În estetica lui G. Călinescu, intemperia și grandoarea sînt elemente fundamentale. Va veni desigur acel timp, cînd un cercetător va separa ce este eminescian și ce este călinescian în noua viziune despre poet. Pînă atunci, observăm numai că marea sărbătoare comemorativă a privit în toate felurile și în deosebi pe poetul Eminescu creat de G. Călinescu.

Apariția altui Eminescu este taina unui viitor indeterminabil.

ЭМИНЕСКУ В ОСВЕЩЕНИИ ДЖ. КЭЛИНЕСКУ

РЕЗЮМЕ

«Жизнь Михая Эминеску», написанная Дж. Кэлинеску и вышедшая недавно вторым изданием (первое появилось в 1932 году) — это научное и в то же время художественное произведение. Ее научная документация безупречна и благодаря своей широте она составляет в глазах многих читателей главную ценность книги. Но непреходящий интерес обеспечивают книге в первую очередь ее художественные достоинства. Дж. Кэлинеску — это прежде всего крупный писатель, который видит и чувствует оригинально. Даже чисто информационные биографические страницы содержат красоты, с трудом поддающиеся анализу. Что же касается нового облика поэта — в отличие от бледного романтического персонажа, каким его принято было представлять, перед нами встает цельный характер, человек, чьи поступки объясняются условиями его жизни, горячий и деятельный темперамент, растрачивающий свою физическую энергию не только в практической деятельности, но и в

сосредоточенном созерцании, так же проникнутом, впрочем, трепетом подспудной энергии. Этот процесс превращения биологической энергии в энергию романтический мечты выступает и в пяти томах критического исследования «Творчество Эминеску» (1933—1937). В глазах Кэлинеску поэт — это архитектор космических масштабов. Его природа не имеет ничего общего с пейзажами других поэтов-романтиков, представляя собой грандиозное зрелище, силу, приводящую в движение «элементы», «виды» и «царства природы» — эти величественные метафорические воплощения вечности. Можно сказать, что и тишина у Эминеску — бурная. Однако бурная жизнь идей характеризует не только поэта, но и критика. Дж. Кэлинеску имеют свою, хорошо известную эстетику «монументального» и «бурной» природы, и при воспроизведении нового облика Эминеску эта эстетика сливается со своеобразными чертами анализируемого произведения. В результате рождается грандиозный романтический персонаж, как бы выходящий из глубин фольклора в общечеловеческое, персонаж, столь созвучный нашей эпохе, отмечающей сегодня 75 лет со дня смерти Эминеску.

EMINESCU VU PAR GEORGE CĂLINESCU

RÉSUMÉ

L'ouvrage de G. Călinescu *La vie de Mihai Eminescu*, dont la première édition paraissait en 1932, et qui vient de paraître dans sa IVe édition, représente aussi bien une œuvre scientifique qu'une œuvre littéraire.

La base documentaire en est irréprochable ; quant à sont étendue, elle garde pour bien des lecteurs le crédit initial accordé à cette biographie.

Mais son intérêt durable est surtout assuré par sa valeur artistique. G. Călinescu est non seulement un grand écrivain, mais aussi un penseur profond, doué d'une vision originale. Parfois, même des simples pages d'information biographique renferment des traits d'un art achevé.

Quant à la nouvelle image du poète, à l'encontre du pâle personnage romantique accepté par l'opinion courante, on nous propose un homme vigoureaux, considéré dans l'ensemble des circonstances qui déterminent sa vie, un tempérament fougueux et dynamique, un être qui dépense son énergie aussi bien dans les manifestations de la vie quotidienne, que dans des contemplations en apparence figées, mais cependant débordantes de la même énergie latente.

Ce transfert de vitalité en une vision romantique puissante paraît également dans tous les 5 volumes d'interprétation critique, *L'Œuvre de Mihai Eminescu* (1933—1937).

Le poète, tel que G. Călinescu le conçoit, devient un architecte d'horizons cosmiques. Vue par Eminescu, la nature ne rappelle en rien le paysagisme de certains autres poètes romantiques ; elle y apparaît

comme une vision gigantesque, une force capable de mettre en branle « les éléments », « les espèces » et les « règnes », métaphores gigantesques de l'idée d'éternité.

On pourrait dire que même le silence éminescien est tumultueux. Mais le tumulte d'idées caractérise également le poète et le critique.

G. Călinescu proclame son esthétique très connue, celle du « monumental » et de la nature « orageuse ». En composant cette esthétique avec l'œuvre du poète, il nous présente de la sorte une nouvelle image critique d'Eminescu.

Il en résulte le grandiose personnage romantique, issu des profondes réalités folkloriques et projeté dans la réalité universelle.

C'est dans cette hypostase que notre époque l'accepte et le fait sien et c'est dans cette atmosphère que l'on vient de commémorer 75 ans depuis la mort du poète.

VERONICA MICLE — POETA EMINESCIANĂ

DE

EUGENIA OPRESCU

Cifrul secret dezlegător unor taine ale vieții lui Eminescu, după cum singur o spune într-o scrisoare, este Veronica Micle. Ea a inspirat marea poezie de dragoste a poetului, chiar dacă unele din aceste poezii, datorită unor împrejurări sau impulsuri de moment, au fost dedicate altora. De fapt, Eminescu a văzut în Veronica Micle, idealul feminin pe care-l căuta, iar atenția acordată și altor femei, se explică prin dorința de a completa acest ideal. Veronica întruchipa însă complexul eminescian, femeie intelectuală și imperativă, amestec zeesc de durere și duioșie. Admirația poetului pentru Mite Kremnitz de exemplu, sau pentru Cleopatra Poenaru — ultima cu mult mai în vîrstă decît el și deloc dăruită cu grații — arată că pe Eminescu îl atrăgeau femeile cu orizont, capabile să-l înțeleagă, receptive la destăinuiri. Veronica Micle, răspunzînd mai bine acestor nevoi sufletești ale lui Eminescu, l-a înlănțuit pe poet pentru o viață întreagă.

Biografiile lor zbuciumate și nefericite se împletesc indisolubil și dau o sinteză uimitoare a dragostei unice. De altfel, într-o scrisoare din 1879, scrisă după moartea lui Ștefan Micle, Eminescu spune : „Nici tinerețea, nici frumusețea ta, nici grațiile fizice nu au fost cauza acestei simțiri care a aruncat o umbră adîncă asupra vieții mele întregi. Adesea există legi enigme matematice, pentru a căror dezlegare îți trebuie o cifră cunoscută ; adesea un complex de cazuri se dezleagă prin o singură cauză necunoscută. Astfel, viața mea, ciudată și azi și neexplicabilă pentru toți cunoscuții mei, nu are înțeles fără tine[1]". Și într-adevăr ca să-l înțelegem pînă la capăt pe Eminescu, trebuie să cunoaștem și acele date ale biografiei sale care au influențat sau au inspirat marea sa poezie de dragoste.

O coincidență stranie este cea semnalată de însăși Veronica Micle în scrisoarea din 30 iunie 1889 către Smara Andronescu Gîrbea.

[1] Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 137.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 329–342, BUCUREȘTI, 1964

Anunțîndu-și prietena de moartea și chiar îngropăciunea lui Eminescu, Veronica adaugă :

„Prin o fatală coincidență, tocmai în ziua cînd el murise, eu, fără să știu, am scris versuri pe tema „Ce n-ar da un mort din groapă" și pe care le-am publicat în România gîndește-te un an de zile n-am făcut un vers cît de infim și în ziua aceea m-au cuprins un fel de friguri și în 20 de minute a fost făcută. După părerea multora este frumoasă, am să ți-o trimit și ție — Veronica" [2].

Dar nu aceste lucruri sînt importante, nu faptul că Veronica la numai 40 de zile de la moartea lui Eminescu s-a stins la Mănăstirea Văratic după o seară trăită intens în tovărășia amintirilor celor mai dragi rămase de la Eminescu, ci faptul că acești doi poeți în tot timpul creației lor s-au inspirat reciproc, stabilindu-se între ei o atît de intimă și puternică atmosferă de creație, încît cu greu pot fi evocați separat.

Dacă poezia Veronicăi Micle nu există decît prin rezonanța ei eminesciană nu e mai puțin adevărat că prietena sa poetă l-a inspirat pe Eminescu mai mult decît ori care altă femeie. S-au cunoscut la Viena cînd aveau amîndoi 20 de ani. Eminescu era student, iar Veronica, tînăra soție a profesorului universitar Ștefan Micle. Întîlnirea aceasta a fost întîmplarea esențială a vieții lor. De acum încolo vor trece ani întregi cînd nu se vor vedea, dar totdeauna se vor regăsi unul pe altul fie în cutremurul plopilor, fie „citind scrisori din roase plicuri". Cu mulți ani mai tîrziu, în 1882 Eminescu îi va scrie Veronicăi „sînt sdrobit numai scriindu-ți aceste rînduri, căci în ele invoc un trecut întreg de visuri și fericire. Mă revăd la Viena. Ochii tăi frumoși pătrundeau în sufletul meu".

Biografia Veronicăi Micle este extrem de simplă : pînă la momentul întîlnirii cu Eminescu nu a însemnat nimic, iar după aceasta s-a contopit în fluviul eminescian neexistînd decît prin el. Se mai numea și Ana și s-a născut la Năsăud într-o familie de meseriași care însă curînd se stabilesc la Iași. Se pare că Ilie Cîmpeanu, tatăl Veronicăi a avut un oarecare rol în revoluția de la 1848 și l-ar fi cunoscut chiar pe Avram Iancu. Elena Cîmpeanu, mama, era moașă și își creștea singură copii, pe Ana și pe Radu la Iași după moartea soțului. A dorit o educație aleasă pentru fiica ei, de vreme ce după cursurile primare o înscrie la Școala Centrală din Iași, școală de bună tradiție, prețuită în epocă.

Inteligentă, vioaie și frumoasă, Veronica atrăgea atenția asupra ei mai ales prin înclinațiile spre literatură și muzică.

Absolvă Școala Centrală cu „eminența", calificativ trecut în certificatul eliberat de școală în 1863 și semnat de însuși Maiorescu. La examenul de absolvire o cunoaște profesorul Ștefan Micle care avea pe atunci peste 40 de ani. Veronica abia 14. La sfatul mamei Veronica primește propunerea de căsătorie. Căsnicia cu Ștefan Micle durează 15 ani în înțelegere și respect reciproc. Din această căsătorie Veronica are două fiice, Virginia care se va căsători cu profesorul Gruber și Valeria căsătorită cu N. Nanu și apoi cu un Sturdza [3].

---

[2] Augustin Z. N. Pop, *Documente inedite*, p. 522.

[3] Dana Vasiliu Voina, *Veronica Micle*, în „Adevărul literar și artistic", nr. 913, 5 iunie 1938.

Veronica începuse să publice de timpuriu în diferite publicații ale vremii versuri fără o deosebită valoare. În 1874 o găsim în paginile revistei „Columna lui Traian" condusă de Hașdeu, cu diferite poezii și traduceri din Lamartine și Alfred de Musset. În 1875 începe colaborarea la Convorbiri intrînd astfel în cercul Junimii. La reuniunile literare care aveau loc în casa profesorului Micle sau în alte părți, Veronica strălucea fiind o mică stea a Iașului. Fiica sa, Virginia Micle Gruber spunea într-un memoriu: „Mama a fost o femeie plină de viață, plină de farmec, deșteaptă, frumoasă, juca perfect avea o voce superbă. În societatea aleasă pe care o vizita din cauza acestor calități distinse făcea umbră întodeauna în jurul celorlalte femei. Puteau ele să ierte această eclipsare? De aici invidia și răutatea prefăcută mai apoi în dispreț și batjocoră" [4].

Pe Eminescu, într-un fel îl cunoscuse încă dinaintea întîlnirii de la Viena. Citise în 1870 în paginile Convorbirilor poeziile lui, *Venere și Madonă* și *Epigonii*, care o impresionaseră puternic. Eminescu în scrisoarea din 8 noiembrie 1874 către Veronica Micle spune: „nu merit laudele pentru poezia Epigonii. E o concepție pe care o făurisem încă la Viena într-un elan de patriotism. Trecutul m-a fascinat întotdeauna. Cronicile și cîntecele populare formează în clipa de față un material din care culeg fondul inspirațiilor".

Văzîndu-i portretul Veronica scrie poezia *La un portret* mărturie a admirației ei și a începutului timid de dragoste pentru Eminescu.

Privindu-ți fața de farmec plină
Luci o rază în al meu sîn;
Crudă fu însă a ei lumină
Din pieptu-mi scoase un lung suspin!
. . . . . .
Ș-acum mă întreb eu: simțirea adîncă
Cum se naște pentru un portret?
Căci nu văzusem ochii tăi încă
Știam atîta că ești poet!

După moartea lui Ștefan Micle întîmplată în august 1879 Veronica Micle rămîne într-o situație materială dificilă pe care încerca să o îmbunătățească prin obținerea unei pensii. În scrisoarea din 8 decembrie 1880 din Iași scrie familiei Hașdeu:

„... Dar să reviu la mine. Știu că sînteți foarte bine cu d. Chițu, vă rog domnule și doamnă Hașdeu, vă rog de mii de ori stăruiți la dl. Chițu să-și ție promisiunea care cu atîta bunăvoință mi-a fost acordată încă în anul trecut relativă la pensiunea mea. Vă rog căci în viața mea vă voi fi recunoscătoare și mă voi ruga lui Dumnezeu pentru fericirea Lelicăi prin care din suflet o sărut, precum și pe d-na pe care o rog să-mi scrie; ear d-voastră d-l meu primiți cordialele mele salutări" [5].

---

[4] Octav Minar, *Cum a iubit Eminescu.*
[5] Augustin Z. N. Pop, *Documente inedite*, p. 354.

Încercarea de a-şi realiza un cămin alături de Eminescu eşuează din pricina greutăţilor lor materiale dar, poate, mai ales şi pentru că firea lui Eminescu nu era dintre cele care să reziste obişnuinţei căminului. Eminescu într-o scrisoare mărturiseşte :

„Bolnav, neavînd nici o poziţie socială sigură, prin care să-ţi pot pregăti un trai modest şi poate fericit alături de mine ; sărac precum bine ştii că sînt, şi avînd pururea grija zilei de mîini, tu crezi că eu aş putea fi atît de nelegiuit să pot veni lîngă tine şi să nu vreau să viu" [6].

Cînd Veronica află de îmbolnăvirea lui Eminescu este zdrobită : „Sînt lucruri mai presus de puterile cuiva, vă mărturisesc sincer, nu pot să-l văd lipsit de minte, eu care am cunoscut pe Eminescu în cea mai splendidă epocă a vieţii sale intelectuale. Şi aşa sînt fără nici o lege şi fără nici un Dumnezeu, — să-mi rămîie cel puţin acel al poesiei, care pentru [mine] n-a fost întrerupt în fiinţa lui Eminescu" [7].

Puţin după moartea lui Eminescu la 3 august către miezul nopţii Veronica moare la Văratic în urma unui şoc apoplectic. „Ea se stînse sub veghea tîrzie a Virginiei şi a maicilor Evghenia Negri Piguţa, Eleonora şi Sofia" [8]. Eminescu singur spusese într-o scrisoare către Veronica cu şapte ani înainte : „De acum m-am învăţat minte şi nici nu mai trăiesc nici nu mai mor fără tine" [9].

Primul volum de versuri al Veronicăi apare în 1887 în Editura Ig. Haimann (Bucureşti). Unul dintre primele exemplare e trimis la Botoşani lui Eminescu cu dedicaţia de încredinţare a iubirii ei : „Scumpului meu Mihai Eminescu ca o mărturie de neştearsă dragoste Veronica Micle Bucureşti 6 februarie 1887". Apar mai apoi două ediţii una în 1909 şi ultima în 1923 [10].

Iubirea sa pentru Eminescu i-a accentuat înclinaţia spre literatură din două motive : iubea un poet şi dragostea sa neîngăduită îşi găsea în literatură o manifestare în limitele permise. Volumul se deschide, cu cîteva versuri dedicate „poeziei"

Frumoasă, sfîntă poezie
Ce-ai fost unicu-mi Dumnezeu
Pe dulcea ta zădărnicie
Cît preţ a pus sufletul meu...

Opera Veronicăi Micle constituie de fapt biografia unei iubiri. Momentele sînt cam aceleaşi, monotone în repetarea lor. După începutul timid neîncrezător urmează declaraţiile pasionate şi inevitabile momente de regret, reproş sau mînie. Prospeţimea vine din faptul că orice gest al iubitului sau un gînd răzleţ al lui devine susceptibil de a fi interpretat în două feluri în istoria dragostei lor. Acelaşi gînd, acelaşi gest poate fi

[6] Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. IV, p. 147.
[7] A. Z. N. Pop, *Documente inedite*, p. 505.
[8] *Ibidem*, p. 544.
[9] Torouţiu, *op. cit.*, p. 152.
[10] A. Z. N. Pop, *Documente inedite*, p. 505.

prilej de adîncă duioşie sau poate fi motivul unei mînii ce ia proporţii cosmice chemînd în ajutor la modul optativ spre a distruge pe infamul iubit, toată geologia şi meteorologia ;

În dorul meu de răzbunare
Să am un braţ de fer
Eu aş zdrobi făr-de-ndurare
Ca trăznetul din cer...

(*În dorul meu*)

Alte ori declaraţiile sau chemările sînt copilăreşti, amintind un gingaş joc :

Haide vino fii cuminte,
Dac-ai fost împuşcă-n lună
Eu am fost, adu-ţi aminte
Şi zglobie şi nebună.

Întîlnim des în poezia ei o modestie, o reţinere, o speranţă prea vag îndreptăţită motivată de conştiinţa dragostei nepermise pe care o nutrea pentru Eminescu. Adoptă atitudini total opuse conceptului despre dragostea femeii a lui Eminescu. Eminescu mai ales în tinereţe vede femeia pasionată, sălbatică precum o vietate de pădure, tiranică aproape. În unele poezii ca personaj zugrăvit de ea însăşi Veronica contrastează net cu idealul feminin eminescian răzbunător şi poruncitor în dragoste ; ea este doar o mică femeie uluită de întîmplare, fără putinţa de a se opune evenimentelor şi ei înşişi.

Unele poezii ne fac să bănuim consumarea unor momente dramatice între iubiţi sau între soţi. Fragila cumpănă a sufletului feminin la o lacrimă sau un cuvînt e gata să distrugă echilibrul precar păstrat cu resemnări amarnice. Legea compensaţiilor funcţionînd constant face ca poeta să nu poată răspunde dragostei celui ce o iubeşte şi la rîndu-i să iubească un indiferent.

Să urăsc cu înverşunare
Cînd iubită ştiu că sînt
Să iubesc cînd nu-s iubită
Este soarta pe pămînt.

(*Ştiu c-amorul tău*)

La proporţii reduse se înfăţişează aci folclorica goană între aştrii, dragostea total fără sens între fiinţe opuse, rotaţia veşnică şi neputinţa întîlnirii vreodată a soarelui cu luna, sau a zilei cu noaptea.

Pentru că poezia Veronicăi Micle urmează strict elementele biografiei ei, e firesc să întîlnim în ea poziţii diferite ; astfel are momente în care reflectează asupra inexistenţei, cheamă moartea spre a se elibera de clipa prezentă, îndoindu-se totuşi de-i mai bine în mormînt.

De aceea eu adese
Tot suspin după sicriu
Dar... ah! cine-mi poate spune
Şi-n mormîntul cum o să fiu!

Crede că suferinţa e intrinsecă sufletului omenesc, şi că orice ar face nimic nu o poate elibera de acest atribut nenorocitor.

Filiaţia e clară de la Eminescu care vede în moarte doar o transferare tot în elementele naturii şi neputinţa chinuitoare de a deveni nimic. Numai că aceste idei atît de profunde la Eminescu iau la Veronica Micle forme mult mai terestre. La ea drama personală nu se contopeşte ca la Eminescu cu drama umanităţii, cu drama generală a vieţii inteligente. Ia de la Eminescu suprafaţa, sau mai bine-zis, doar ceea ce i se potriveşte şi ceea ce înţelege. Mai sînt încă o sumă de concepte eminesciene, însuşite de poetă la modul uşor al aparenţelor. Ideea legăturii fiecărei fiinţe omeneşti cu un astru, acea adîncă dialectică eminesciană în desfăşurarea destinelor omeneşti, este înţeleasă de Veronica Micle doar ca imagine poetică, strălucitoare şi sonoră. În poezia *Pe ceruri* poeta face un paralelism între astrul lunii şi iubit, dar după cum am mai spus, foloseşte paralelismul doar ca imagine poetică. În poezia lui Eminescu apropierea unei persoane de un astru are rezonanţe mult mai adînci, cu implicaţii uneori obscure, greu de urmărit. „... apariţia lunii include la Eminescu mai totdeauna sensul unei chemări astrale înspre lumea viselor" pe „drumul împărătesc al razelor" spune George Călinescu, iar mai departe „Eminescu are o mare beţie macrocosmică, un simţ uranic al cosmului, tulburător. Pe Eminescu îl urmăreşte mişcarea primară a lumilor, desfacerea nebuloaselor, încît versifică şi revoluţiunea sistemului solar. Poetului îi place într-un cuvînt „vîrtelniţa" aştrilor".

Nici pe departe nu se poate bănui la Veronica Micle aşa ceva. La ea luna, stelele, soarele, sînt mai degrabă nişte formule, fiind folosite cam la întîmplare fără ca un anume conţinut să cheme în mod necesar aceste asociaţii.

Pentru a împinge lucrurile pînă la durere Veronica îmbracă uneori haina eternei Dalile. *Nu eşti tu* e o poezie în care gestul dinainte chibzuit e înfăţişat ca fiind spontan, efectul ştiindu-se, de asemenea, bine dinainte. Cu o falsă îngăduinţă poeta respinge credinţa iubitului că el ar fi pricinuitorul mîhnirilor sale. El a fost doar :

Întruparea unei clipe ce-neştire
Mişcă sufletul şi-l leagă de un dor nemărginit

iar motivul adevărat al suferinţelor ar fi marea ei sensibilitate.

Momentul despărţirii e foarte des întîlnit în poeziile Veronicăi fie ca o viitoare posibilitate, fie ca un fapt împlinit. Atitudinile poetei însă, diferă după moment — uneori se bucură că s-a eliberat de tirania acestei iubiri, alteori însă e nenorocită că paradoxal — nu va mai putea suferi şi în viitor, deoarece suferinţa e unica raţiune a existenţei ei latente.

Voluptatea suferinţei ca trăire intensă este frecventă în poezia Veronicăi Micle şi are aceeaşi funcţie vitală ca şi o mare bucurie. Important

în desfășurarea dinamicii ei sufletești este să se întîmple un eveniment care să facă linia obișnuită a vieții să oscileze, fie spre polul pozitiv al bucuriei, fie spre cel negativ al suferinței.

Tristei mele suferințe, care zilele-mi răpune,
Și căințelor amare să pot stavilă n-aș pune
Veacuri chiar de aș trăi;
Ci-aș lăsa sufletu-mi jale, și-a mea inimă-n durere
Să o simt încet cu-ncetul cum se sfarmă și piere
Și iubindu-te-aș muri.

(*Dor de trecut*)

Cele cîteva zeci de poezii luate împreună sînt tabloul fidel al iubirii restrînse în cîteva momente furișe. Uneori poeta își părăsește ea iubitul, plictisită de atîta rece și vană strălucire (*Drag mi-ai fost*) alteori însă ea este cea părăsită și cu sufletul zdrobit stropește cu lacrimi „urma pașurilor" lui (*Ai plecat*), iar întrebările rămîn fără răspuns aparent pentru că aceasta este mișcarea de totdeauna a dragostei.

Să mă-ntrebi de ce te-ai dus
Și de ce te mai plîng încă?

Întrebările n-au răspuns iar suspensia aceasta în nedumerire este pe de-a-ntregul eminesciană. De altfel în multe locuri poezia Veronicăi Micle are pecetea imagistică a lui Eminescu. Florile albe de cireș, brațul alb și moale, trecerea norilor pe cer sau ivirea ființei iubite, în formula tipic eminesciană sînt la tot pasul.

Poeta, deși blestemă iubirea care-i dezorganizează existența, simte totuși că aceasta este sarea vieții și se ghicește în unele versuri prețuirea acestui sentiment. Își iubește iubitul dar mai ales își iubește iubirea.

Uneori atmosfera încărcată, dureroasă a iubirii secrete e sfîșiată de o speranță. Versul devine vesel, ușor, poeta parcă aleargă în vîrful picioarelor să dea perdeaua la o parte să-și vadă iubitul venind pe cărare.

Cucoșii cîntă pe pragul ușii
Un oaspe dulce ei prevestesc,
Bob sositor, bobii mătușii
De multă vreme mie-mi sfetesc
Cucoșul cîntă în a mea cale
Și-nseamnă dragul că-mi va veni
Voioasă plec pe drumul din vale
Să-l văd mai iute cînd va sosi:

Totuși fundalul de triste**ț**e străbate și aci. Fericirea e doar a așteptării, nu a împlinirii pentru că iubitul nu vine. Bobii mătușii nu i-au ghicit, și undeva o buhă țipă spăriet. Aceasta ca mai toate poeziile Veronicăi Micle dovedește neputința unei bucurii depline. Toate versurile ei înfățișează o oscilare grăbită. Binele și răul, prevestirea necazului sau a bucuriei

ori vaga presimțire că fericirea e pe aici pe aproape sînt elemente ce se îmbină armonios unele cu altele.

Sentimentele fiind foarte puternice și contradictorii confuzia între iubire și ură este atît de totală încît însăși poeta se îngrozește ; nesiguranța, deruta, îi împrumută gestul unui somnambul speriat de realitate.

Și cînd îmi aduc de tine aminte
Mă-ngrozesc de a mea simțire
Poate chiar sufletu-mi mă minte
Și ura-mi nu-i decît iubire.

Să fie oare aici ceva din confuzia dintre euri a lui Eminescu, din dedublarea dintre eu și mine, dintre două fețe ale aceleiași persoane sau dintre Sarmis și Brigbelu?

Poate, deși mai plauzibilă mi se pare creșterea sentimentului de dragoste pînă la exces, transformîndu-se aparent în contrariul ei, în ură, deși în realitate nu este decît tot dragoste dar sălbăticită și rea, cu forme violente de distrugere.

Legat de această față a incertitudinii, e și jocul copilăros al poetei cu sine însăși. Desfășoară dialogul obișnuit între inimă și minte, între rațiune și pasiune și ca de obicei se demonstrează inutilitatea acestei dileme, deoarece încă de la început partida rațiunii este pierdută. Dilema are mai mult rolul unui ritual care se desfășoară totdeauna după același tipic, și se termină totdeauna la fel :

„Fugi" îți zic, căci a mea minte
Prevestește numai rău
„Nu te du" șoptește-n taină
Sufletul și dorul meu
. . . . . .
Vai ! și eu nedumerită
Mă muncesc cu mult mai mult
Căci nu știu ce-a fi mai bine :
Mintea, inima s-ascult?

În general, iubirea își caută un cadru mai potrivit în mijlocul naturii ; mai festiv prin frumusețe sau poate doar mai ferit de privirile citadine indiscrete, de strîmtoarea străzilor sau de sunetul neprietenos al pantofului pe pavaj. Oricum, Eminescu își cheamă iubita în codru, la izvor sau sub tei acolo unde natura se desfășoară în voie, unde activitatea umană nu-și are rostul și totul rămîne parcă în armonia de la începutul lumii. Veronica Micle are și ea dorința de evadare în mijlocul naturii, dar e lipsită de sentimentul grandiosului. Codrul fabulos care crește la Eminescu de sute de ani și stînca gigantică, strivitoare în sălbăticie, nu există în poezia Veronicăi Micle. În schimb, cele cîteva elemente esențiale — flori, iarbă, tei, zefir — sînt prezente, formînd un cadru convențional, pitoresc și de departe veronian.

Deşteaptă-te şi vino-n crîng
Să-l vezi tu cît e de frumos
Iar eu în braţe-mi să te strîng
La poala teiului umbros

E un palid ecou al chemărilor lui Eminescu care-şi duce iubita

... în codrul cu verdeaţă
Und-izvoare plîng în vale
Stînca stă să se prăvale
În prăpastia măreaţă,

sau merge cu ea „pe cărări pierdute-n vale" în „codrii făr de capăt".

Poeta nu are decît accidental dorinţa de a se refugia în natură. În genere, nu simte însă această nevoie, universul ei sufletesc nesimţindu-se îngustat de pereţii camerei.

Lecturile romantice ale vremii dar mai ales apropierea de Eminescu, o fac să intuiască destul de bine unele lucruri sau să-şi însuşească unele atitudini. De exemplu, nu-i e străină adorarea romantică a nopţii ca moment prielnic de comunicare cu infinitul prin întoarcerea privirii în sine — un fel de imagine răsturnată a macrocosmosului în microcosm. Ruperea temporară a contactului cu lumea o face să se detaşeze de aceasta, şi astfel să o înţeleagă mai bine.

Tăcerea mută a nopţii îmi place să o ascult
. . . . . .
Şi a cerurilor taină adîncă şi divină
Ce-n mintea-mi mărginită îmi pare c-o cuprind,
Ca s-o înţeleg mai bine eu ochii mi-i închid.

În poezia eminesciană multe evenimente se petrec noaptea. Acesta fiind un moment plin de mister nu folosindu-l doar ca atmosferă, ci avînd semnificaţia desfăşurării unor procese obscure de nepătruns cu revelaţii de o clipă. Cu versul :

Noaptea-n Doma întristată, prin lumini îngălbenite !

începe poezia *Înger şi Demon*. În *Înger de pază* poetul spune :

Cînd sufletu-mi noaptea veghează-n estaze
Vedeam ca în vis pe al meu înger de pază.

Aceste atitudini pe care le însuşeşte Veronica Micle rămîn totuşi exterioare. Poeta nu-i convinsă de valabilitatea lor şi de aceea le personalizează dîndu-le nota dragostei ei.

Obiectul dragostei poetei se sublimează uneori pînă într-atît încît devine simbol de altar, de adoraţie mistică.

Ca și Eminescu are voluptatea imaginii. În ochi i se concentrează toate trăirile, îi e destul doar să-l privească de departe pe cel drag. Fruntea lui :

Senină să rămîie, curată ca un crin
Icoana de iubire la care să mă-nchin.

Merge atît de departe în adorația sa, încît îi este deajuns doar amintirea imaginii iubite :

Apoi dispari ; — și-n urmă rămîi în gîndul meu
Vedenie iubită la care mă-nchin eu.

Totuși se întîmplă uneori ca poeta să atingă și probleme de interes mai general, precum în poezia *Și pulbere, țărînă*. Aceasta este o replică la modul ironic a *Scrisorii I*. Vorbind despre atotputernicia nimicului V. Micle atinge probleme filozofice pe care însă le tălmăcește foarte simplu, ca un om practic ce nu-și face iluzii asupra întocmirii lumii, și care a învățat din experiența strămbunilor. Nu are deloc curiozitatea să încerce singură mirajul descoperirii, ci, pentru că dinainte îi este cunoscută inutilitatea efortului, îndeamnă la renunțare.

Dascălul Scrisorii lui Eminescu ce
..... cu-a lui haină roasă-n coate
Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate
. . . . . .
Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul cel mic.

apare ca un căutător al adevărului și în poezia Veronicăi Micle, poeta neîncurajîndu-l însă în cercetările lui,

Alcătuirea vieții, a sufletului fire,
Puternic preocupă măreața ta gîndire
Dar numai s-afli calea acestor cercetări
Îți trebuiesc răspunsuri la sute de-ntrebări.
. . . . . .
Ce-ai tresărit ? misterul aflatu-l-ai tu oare ?
Ba s-a vărsat cerneala cuprinsă-n călimare,
Și pe-ale tale pagini o noapte s-a întins
Nimic nu-ți mai rămîne din cîte-ai fost tu scris
Și pulbere, țărînă din tine s-a alege
Căci asta e a lumii nestrămutată lege ;
Nimicul te aduce, nimicul te reia
Din veșnica ei taină nimic nu vei afla.

Foarte eminesciană este poezia *Rime la un amic* dedicată lui Eminescu, dar ca de obicei lipsită de elevație maestrului. Rimele și imaginile

înşiruite într-un ritm specific, muzicalitatea cunoscută, fac din această poezie un model de eminescianism în poezia Veronicăi Micle.

Nu-ţi mai tulbura gîndirea ca nimicurile aceste...
Nu ştii că, de cînd lumea, dragostea e o poveste?
De-o auzi a zecea oară, dulce-ţi sună la ureche
Ţi se pare că e nouă, deşi ştii că este veche.

Admirabil intuieşte Veronica Micle geniul eminescian în poezia intitulată *Lui X.* Aci, proporţiile sînt gigantice poeta făcînd foarte bine raportarea fenomenului Eminescu la valori ale omenirii ce trec prin veacuri. Se simte strivită de măreţia lui ca de cea a unei piramide, totodată însă într-un vers, transpare orgoliul că *ea* e cea aleasă de gigant. Modestia şi mîndria se îmbină atît de bine, încît par o singură atitudine.

Vîrful-nalt al piramidei ochiul meu abea-l atinge
Astfel tu în a cărui minte universul se răsfrînge
Al tău geniu peste veacuri rămîne-va pe pămînt.
. . . . . .
Cum să fac! Cînd eu micimea îmi cunosc atît de bine
Cînd măreaţa ta fiinţă poate nici n-o înţeleg.

V. Micle are meritul că l-a intuit şi l-a preţuit pe Eminescu, fapt ce deseori îşi găseşte expresia în poezia ei. Multe paralelisme se impun între poezia Veronicăi Micle şi cea a lui Eminescu pe parcursul volumului ei de poezii. *Pe lîngă plopii fără soţ* îşi găseşte ecoul poetic destul de fidel în poezia *De dorul tău.* Comună este mai ales acea pretenţie minimă care prin îndeplinire ar fi putut să determine întreaga existenţă a îndrăgostiţilor. Concentrarea trăirii în cîteva gesturi, în cîteva cuvinte sau într-o oră, este tipic eminesciană. El cere iubitei un gest doar de acceptare care l-ar ferici :

De cîte ori am aşteptat
O şoaptă de răspuns!
O zi din viaţă să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns —

În poezia amintită mai sus, poeta nu cere mai mult decît maestrul său, influenţată fiind nu numai de expresia eminesciană pe care de multe ori şi-o însuşeşte ci şi de modul lui de gîndire şi simţire.

O vorbă numai de mi-ai spune
La glasul tău aş tresări
Şi toate legile din lume
Călcîndu-le eu te-aş iubi.

Paralelismul se impune în sfera operei chiar dacă poeziile n-au fost cu stricteţă dedicate unei singure persoane. În lucrarea de faţă urmărim

doar pe Veronica Micle ca poetă ce se dezvoltă sub influența lui Eminescu. Faptul că unele din poeziile ei au mari asemănări cu unele poezii eminesciene care însă n-au fost scrise pentru ea, nu are nici o importanță.

Şi pentru a încheia acest paralelism un exemplu grăitor se impune. E vorba de eminesciana *Şi dacă...* la care V. Micle răspunde cu *Şi dacă-un dor...* E aproape o copiere, un răspuns la o scrisoare cu frazele celui ce s-a adresat mai întîi, o îngînare ce spune nu, dar care nu-i decît aprobare.

Eminescu *Şi dacă...*

Şi dacă ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii
E ca în minte să te am
Şi-ncet să te apropii.

Şi dacă stele bat în lac
Adîncu-i luminîndu-l
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul.

Şi dacă norii deşi se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna

V. Micle *Şi dacă-un dor*

Şi dacă un dor mai simt în piept
Cînd se iveşte luna
E ca să nu te mai aştept
Şi azi ca-ntotdeauna

Şi mîngîieri de mai pot fi
Unei vieţi de jale,
Ar fi de-a nu te întîlni
Nici cînd în a mea cale.

Iar fericită de eram
Să fiu în astă lume
Pe tine nu te cunoşteam
Nici îţi ştiam pe nume.

Poezia Veronicăi Micle o continuă pe cea a lui Eminescu în aşa măsură încît citite fără pauză pot face un corp comun ca muzicalitate, ritm şi chiar imagine. E drept Veronicăi îi lipseşte acel inefabil ce face din *Şi dacă...* o operă de mare finețe, iar în ceea ce priveşte răspunsul veronian, e un merit ca să fie atît de aproape de poezia inspiratoare.

Deşi nu e în intenţia lucrării de faţă de a analiza dragostea dintre cei doi poeţi, nu se poate totuşi trece pe lîngă poeziile citate, fără a remarca deplina consonanţă sufletească dintre ei :

Oricum V. Micle are meritul de a-l fi acompaniat pe Eminescu pe registrul ei restrîns şi delicat. De fapt, citindu-i poeziile, ai impresia că o anume atmosferă eminesciană s-a condensat în ele. Sînt ca ecoul mării, în scoică. L-a intuit ca pe un mare poet şi trăind în apropierea lui, razele au poleit-o, au inspirat-o. Inteligentă şi sensibilă a contribuit la rîndu-i la formarea unui cadru complicat, izvor de probleme neliniştitoare pentru poet.

De fapt, ciclul ei de poezii apar ca un vag roman versificat, sau ca un jurnal intim construit mai mult din exclamaţii. Versurile ei n-au nici profunzimea unei mari poezii, nici surpriza stilistică şi nici alte calităţi. Sînt mai de grabă şterse şi se înşiră unele după altele uşor, cantabil. De aceea poate unele din ele au intrat în audiţia populară ca romanţe. Printr-o imitare voită sau nu a poeziei eminesciene, Veronica Micle şi-a creat un fel de mecanică externă în expresie, care seamănă cu cadenţe eminesciene, ceea ce se îngînă plăcut la ureche. În plus, faptul că poeta a fost totuşi pentru Eminescu „cifrul deslegător tuturor enigmelor" vieţii lui, creează la lectură o impresie pe care n-o poţi anula. Recitind paralel opera lui Eminescu şi versurile Veronicăi Micle, ai senzaţia că asişti la un dialog pe care-l cunoşteai pe jumătate dinainte, iar intervenţiile poetei au cel puţin meritul de a pricinui în parte răspunsurile lui.

ПОЭТЕССА ВЕРОНИКА МИКЛЕ — ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНИЦА ЭМИНЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Вероника Микле родилась в 1850 и умерла в 1889 году — т.е. в год смерти Эминеску. Ее первые стихотворения появляются очень рано в журнале «Columna lui Traian» («Колонна Траяна»), издававшемся Хаждеу, а с 1875 года, принятая в кружок «Жунимя», она печатается в «Convorbiri literare» («Литературные беседы»). Большая часть ее произведений отражает влияние Эминеску, особенно в отношении стиля.

Единственный сборник стихотворений Вероники Микле выходит в 1887 году в Бухаресте и представляет собой, в сущности, дневник, раскрывающий ее чувство к Эминеску и построенный на мотивах женской любви и преданности.

Несколько десятков стихотворений освещают основные моменты ее любви к Эминеску — настроения счастья или сожаления, ненависти или гнева. Это поэтесса, воспевающая недозволенную, мучительную любовь, ищущая ответы на волнующие ее вопросы.

Нередко она думает о том, что единственным спасением для нее может стать смерть, но у нее нет уверенности, что после смерти ее страдания прекратятся.

В других случаях любовь и даже приносимые ею страдания представляются поэтессе единственным, что дает смысл жизни и от чего она никак не может отказаться.

Изредка Вероника Микле касается и более общих вопросов — например, драмы интеллигента, — но никогда не умеет раскрыть их с мастерством своего учителя, которому следует во всем.

Поэзия Вероники Микле не обладает особой ценностью. Она интересна в первую очередь как отклик на творчество Эминеску. Вероника Микле была одной из первых почитательниц великого поэта и видела в его творчестве ценнейший образец, достойный подражания.

VERONICA MICLE — POÉTESSE ÉMINESCIENNE

RÉSUMÉ

Veronica Micle, née en 1850, meurt en 1889, la même année qu'Eminescu. Elle débute de bonne heure dans la revue « Columna lui Traian », dirigée par Hasdeu et à partir de 1875, elle publie dans les « Convorbiri Literare », étant admise comme membre du cercle « Junimea ». La plus grande partie de sa création porte le sceau de l'inspiration éminescienne, étant fortement influencée par le grand poète, surtout en ce qui concerne l'expression.

Le seul volume de poésies que Veronica Micle ait publié, paraît en 1887, à Bucarest ; c'est au fond le journal de son amour pour Eminescu, journal construit selon une formule féminine très délicate.

Les quelques dizaines de poésies présentent les étapes de son amour, avec ses instants de bonheur ou de regret, de colère ou de haine.

C'est une poétesse qui chante un amour interdit et déchirant, tout en s'efforçant de résoudre ses angoissants dilemmes.

Elle songe souvent à la mort comme au seul salut possible, sans être pour autant sûre que la mort sera la fin de ses souffrances.

D'autrefois, elle envisage l'amour et ses souffrances comme sa seule raison d'être, à laquelle elle ne voudrait renoncer à aucun prix.

Très rarement elle touche à quelques problèmes d'intérêt général comme le drame de la supériorité incomprise ou méconnue, mais elle ne parvient jamais à les aborder au niveau de son maître, bien qu'elle le suit de très près.

Sa poésie n'a pas une valeur particulière. Elle intéresse surtout par la réplique qu'elle offre à la poésie éminescienne.

Veronica Micle compte parmi les premiers admirateurs du grand poète ; elle a vu en lui un modèle d'une valeur exceptionelle, digne d'être suivi.

FORMELE FIXE ÎN POEZIA LUI MIHAIL EMINESCU

DE

IONEL OPRIȘAN

Adeseori în critica literară raportul dintre conținut și formă a fost interpretat în mod mecanic, dîndu-se o excesivă atenție conținutului și neglijîndu-se aproape total cel de-al doilea termen al corelației, lucru de care n-a scăpat nici exegeza operei lui M. Eminescu.

Or, judecarea specificului artistic numai după ideile emise sau vehiculate de cutare scriitor, după motivele prezente în opera acestuia, fără a vedea în ce măsură ele cauzează o anume formă, sau sfarmă tiparele obișnuite, cum de asemenea, pot fi cerute de-o anume concepție artistică proprie numai scriitorului respectiv, înseamnă a neglija unul dintre cele mai elementare principii ale dialecticii literare : unitatea conținutului cu forma, exprimată în imaginea artistică, — și, prin urmare, înseamnă a te situa pe pozițiile arbitrului. Și comparativiștii au dovedit-o nu numai o dată ! În felul acesta, granițele dintre un Goethe, să zicem, și cavalerul Stamati — ambii folosind atît de frecventa temă a pactului cu diavolul [1] dispar prin însăși abordare.

★

La Eminescu sînt cunoscute astăzi aproape toate sursele de inspirație (!), toate ideile enunțate — atît cele pozitive cît și cele reacționare (a existat o vreme cînd acest calificativ nu distona alături de numele marelui poet !) ; s-a decretat soluția artistică și forma adoptată drept inegalabile și deci în afara oricărei judecăți, iar poetul — luceafărul poeziei românești.

Și dacă avem astăzi o imagine clară asupra momentului de cotitură pe care l-a reprezentat M. Eminescu pentru literatura română în planul

[1] C. Stamati, în *Păgînul și fiicele sale*.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 343–362, BUCUREȘTI, 1964

gîndirii artistice, al cristalizării limbii literare și al impunerii unor exigențe sporite față de conceptul de „*poezie*" și „*poet*" [2] nu putem afirma același lucru și despre contribuția sa în domeniul revoluționării expresiei artistice. Unele cercetări cu un pronunțat caracter lingvistic, au dus la anume concluzii din care reiese că Eminescu ar prefera vocabulele latine — și ar folosi un procent ridicat din cuvintele fondului principal. S-au făcut și statistici ! S-a numărat cîte cuvinte are *Luceafărul* și cîte cuvinte primare conține vocabularul poetic al scriitorului ; și au rămas mirați că cifrele sînt așa de mici — comparîndu-l cu alt titan — Shakespeare. Dar toate aceste rezultate trebuiau bănuite de la început. Poezia — oricare ! poezia mare — și îndeosebi cea lirică — uzează de cele mai folosite cuvinte ale limbii. Marea artă constă tocmai în surprinderea unor relații nebănuite, acolo unde te aștepți mai puțin. Și apoi, marii artiști — indiferent de condiția socială, au suflete primare [3], fiind în stare să se emoționeze de lucruri obișnuite pe care, însă, le pun în coordonări absolute. Și Eminescu este un exemplu tipic.

Alți cercetători s-au oprit la tehnica versului, măsurîndu-i cadența și ducînd aprige dispute asupra semnificației unor picioare ritmice, sau impacientîndu-se de incorectitudinile semnalate. Și deși terenul acesta a fost destul de bătătorit, nu s-a reușit să se dezlege enigma acelui atît de elogiat ritm iambic, căruia Eminescu îi dedică chiar un sonet, și asupra căruia revine adesea :

„Dar versul cel mai plin, mai blînd și pudic,
Puternic iar-de-o vrea e pururi iambul" [4]

Prin toate acestea nu s-a făcut altceva decît să se cerceteze materialul elementar al poeziei — cărămizile edificiului : cuvintele și versul. Or, înțelegerea creației eminesciene obligă subordonarea analizei acestor elemente — construcției cărora servesc : poezia, și privirea ei în corelația întregii opere [5].

★

Privite în contextul întregii opere, poeziile cu formă fixă reprezintă un singur moment — deși de la primul sonet : *La o artistă* (*Sonet la Carlota Patti* — 1869) și pînă la cel din urmă *Veneția* (1879—1880) se scurg mai bine de zece ani — momentul 1873—1876, cu unele ecouri tardive de-a lungul anilor 1878—1879 [6]. Se observă astfel că Eminescu n-a fost preocupat toată viața de sonet, gazel, glossă etc. Întrebarea se pune

[2] După el, versurile slabe au căzut. Se încheiase acum în mod definitiv etapa lui „*Scrieți băieți, numai scrieți!*" De altfel Maiorescu o arătase — interesa mai ales *cum* „scrieți !"

[3] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. V, p. 171.

[4] Vezi *Cum negustorii din Constantinopol.*

[5] Analize detaliate asupra unor poezii sînt numeroase, și ele pot constitui o bază în emiterea unor anume concluzii. Dar generalizarea implică studierea în întregul lor, pe scheme strofice : sonete, gazeluri, glosse, ottave-rime, terțiene, scrisori etc.

[6] Sonetele *Veneția, Iubind în taină* și *Trecut-au anii...*, deși apar în 1883, în primul volum de poezii întocmit de T. Maiorescu, țin tot de această perioadă. Cea mai tîrzie va-

de ce formele fixe l-au preocupat tocmai în această epocă? Este perioada anilor de studenție la Berlin și a celor de ședere la Iași. În căutarea formulei artistice :

„De mult mă lupt, căt'nd în vers măsura
Ce plină e ca toamna mierea-n faguri
Ca s-o aștern frumos în lungi șiraguri
Ce fără piedici trec sunînd cezura."

pe care spre 1878, cînd închină acest sonet iambului, se pare că o aflase, va fi fost tentat să încerce diverse forme spre a-și măsura puterile cu versul — spre a-i afla eficacitatea îmbrăcării ideilor. Cum era și firesc, sonetul „reprezentînd o culminație a tehnicii poetice" [7] îl atrage dintru început. Am văzut că scrisese unul la 1869 asupra căruia vom reveni. Această preocupare este brusc accentuată spre 1876 de dragostea pentru Veronica Micle care începe să-l mistuie. Va fi găsit acum și substanța formelor fixe. Că este așa ne-o dovedesc înseși sonetele. Cele anterioare anului 1876, sînt foarte puține — doar două (afară de cel din 1869) și fac parte din ciclul marin : *Adînca mare...* și *Cum oceanu-ntărîtat...* Că sînt închinate Veronicăi sau unei alte femei, interesează mai puțin. Ibrăileanu, de altfel o arătase foarte lapidar : „*Cînd cetesc poeziile de dragoste ale lui Eminescu, mi-ar displăcea să știu că au fost închinate unei femei reale. Cînd cetesc pe ale unui versificator nevoiaș mi-ar plăcea să aibă cel puțin justificarea că au fost inspirate de o femeie pe care el o iubea*" (mss. în muzeul Institutului de istorie literară și folclor).

Anterior sonetelor, gazelurile, din ciclul cărora cel publicat ca motto la *Călin* (*file de poveste*) este ultimul, își află în mare aceeași explicație. Mai mult, ele constituie—ca un reflex al numeroaselor lecturi din liricii persani—o dovadă în plus pentru atracția ce-a exercitat-o exotismul oriental asupra fanteziei poetului.

Cu glossa, lucrurile sînt mai simple. Literatura romantică germană este plină de asemenea exerciții de origine ispanică — și-i de ajuns să-i citățm pe L. Tieck, A. W. von Schlegel, sau mai spre noi pe Uhland. Că a adoptat, deși în mod original, această formă — ale cărei strofe, deși independente, dau impresia pasului pe loc, rămînînd în atîta verbiaj la o singură propoziție filozofică întoarsă pe diverse părți, era și firesc pentru un adept învederat al lui Schopenhauer [8] — : *Alte măști — aceeași*

---

riantă din *Veneția*, aparține anului 1879 — 1880. Totuși ele nu văzuseră lumina tiparului pînă la apariția volumului. Așa se explică afirmația lui Maiorescu : „Unele absolut inedite, mai ales un foarte frumos sonet despre Veneția" ... în scrisoarea din 6/16 decembrie 1883 surorii sale Emilia în timp ce făcea corecturile întîiei ediții a poeziilor lui Eminescu (M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. *III*, p. 146 — apud I. E. Torouțiu).

[7] D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*. Institutul de istorie literară și folclor, 1938, cap. X, p. 112.

[8] Vezi în acest sens îndrumările care i le dădea lui Slavici în privința lecturilor. Cu scurgerea anilor însă, propozițiunile schopenhaueriene capătă direcții tot mai originale, la trecerea prin „eu-l" eminescian. De fapt lucrurile trebuie privite mai degrabă ca similitudini — deși într-o primă fază înrîurirea e vădită —, decît ca influențe mergînd de la filozoful german spre poetul romîn. (Vezi și recenzia noastră asupra exegezei eminesciene contemporane din nr. 2 al „Revistei de istorie și teorie literară", 1964.

piesă! Și glossa, de fapt ciclul glosselor început acum, își află originea tot în tulburata perioadă a ședерii sale la Iași, cînd va fi fost puternic revoltat de mașinațiunile politice terminate cu destituirea de la Institutul academic, înlocuirea de la direcțiunea bibliotecii și intentarea procesului de fraudă a cărților. Scîrbit de toate aceste murdării politice va fi găsit noi argumente filozofiei maestrului. De altfel nu fără legătură cu glossa și sonetele politice, aflăm printre manuscrisele poetului una din cele mai directe invective la adresa caracudei :

> Și tot mai bună soartă, decît la Convorbiri
> Ca nimeni să citească a tale izvodiri.
> La ce să dai hîrtie cu șiruri numărate
> pe-a caracudei labe jegoase, nespălate
> Și (sic !) pierzi a ta viață și creerul îl storci
> Svîrlind mărgăritare în troaca unor porci (ms-ul 2260).

Că formele fixe alcătuiesc o unitate perfectă în cadrul creației eminesciene și sînt reflexul aceleiași perioade — cea amintită — nu mai rămîne nici o îndoială, iar folosirea sonetului în scopuri politice, întărește afirmația.

De asemenea, este de prisos să arătăm ce a însemnat pentru literatura romînă turnarea slovelor în forme atît de neobișnuite ei. Și să ne referim doar la sonet, în care-și încercase pana „Și-acel rege-al poeziei,... „Veselul Alecsandri" și vom vedea la ce înălțime s-a ridicat Mihail Eminescu. Alecsandri a scris în aceeași perioadă trei sonete, dintre care două închinate reginei [9], iar cel de-al treilea — și cel mai reușit *Lacul de Como*, este închinat princesei C. Conachi-Vogoride".

Să-l privim în paralelă cu cel mai de tinerețe sonet al lui Eminescu *La o artistă*, scris pe cînd acesta se afla la începuturile destinului său poetic [10].

---

[9] Primul: „sonet trimis reginei spre mulțumire pentru măestrita sa lucrare artistică pe pergament *Concertul în luncă* ilustrat, și cel de-al doilea: *O regină într-o mansardă* (versuri scrise pe peretele șaletului de la Sinaia), conform ediției V. Alecsandri, *Opere complete-poezii*, cu un studiu introductiv, biografic și critic notițe și un glosar de Gabriel Drăgan, București, 1941, p. 437—442.

[10] *Lacul de Como*
(Sonet pe albumul princesei C. Conachi Vogoride)
„În lacul de Como e unda senină
Ca cerul albastru ivit printre nori
În juru-i se-ntinde un rai de grădină
Ce varsă pe maluri bucheturi de flori.
Frumoasele *villa*, zîmbind în lumină
Se-nșiră sub dealuri ca scumpe comori
Și-n umbra de arbori ce-n apă se-nchină
Trec barce ușoare cu juni călători
Pe mal o copilă se plimbă-n răcoare
Un flutur de aur s-alintă la soare
Și cată-a se pune pe albul ei sin
O ! lac ! o minune ! Ferice, ferice
De cine-și închide aripile-aice,
Ca fluturul vesel pe floarea de crin !" (p. 198).

Și unul, și altul sînt dedicate unei femei, dar ce deosebire ! În stilul obișnuit Alecsandri creează o atmosferă de pastel — edenică — din care doar „filomela" lipsește spre a înveseli „copila" și „Junii călători". Prea puțina substanță lirică, deși la vremea respectivă lucrurile erau privite altfel, lasă asupra cititorului modern impresia de superficialitate, de joc. Cu atît mai mult ne surprinde profunzimea sonetului eminescian, dacă ne gîndim că el a fost scris abia la 19 ani. Piesa este interesantă, iar în planul formelor fixe, caracteristică dezvoltării poetului — către aflarea formulei artistice proprii. Se mai afla Eminescu pe atunci încă sub influența înaintașilor — nu se găsise pe sine ; — iar revoluționarea expresiei o înțelegea ca pe ceva exterior, o dovedește însăși schema de sonet adoptată : ABBC/ADDC/EEF/GGF — și măsura catrenelor : 12/12/12/6 (5) și a terținelor 12/12/12/. Mai tîrziu folosind tiparul clasic va fi mult mai original decît în această frondă de suprafață. De fapt sonetul amintit, deși ar putea să trăiască pe propriile sale picioare, este inclus ca o primă parte într-o construcție al cărei al doilea element sînt 7 unități distihice ce amintesc tiparele bolintinene.

Trebuie respinsă de la bun început ca falsă interpretarea după care Eminescu ar folosi anume forme de dragul formelor pentru „a se întrece" [11] pe un teren în care dificultatea rezolvării unor anume scheme i-ar aduce considerațiuni.

Aceasta ar însemna să judecăm superficial creația eminesciană și să luăm drept amuzament ceea ce era de fapt profunzime. Eminescu nu-și permitea să se joace cu arta. Era singurul altar în care se regăsea pe sine. Aici își „*storcea creerul*" — cum bine zice — în aflarea cuvîntului care să exprime adevărul. Vom arăta mai departe cum renunță la numeroasele variante pentru că acestea nu corespundeau încadrării cuvintelor prin care se scurgea esența comunicării. Formele adoptate erau limanuri la care poetul se oprea în lungul drum al perfecțiunii pe care îl concepea în mod absolut. Și poezia *O mamă...* este o dovadă a ceea ce înțelege prin arta totală — cînd cuvintele cîntă singure pentru cititorul de orice limbă.

Și iată acum și *Sonet la Carlota Patti. (La o artistă)*

„Credeam ieri că steaua-ți e-un suflet de înger
Ce tremură'n ceruri, un cuget de aur
Ce-arunc'a lui raze'n o luncă de laur
Cu-al cîntecului dar.
Iar, tu, interpretă-a cerești lor plîngeri,
Credeam că ești chipul ce palida stelă
Aruncă pe-o frunte de undă rebelă
Pe valul amar.
Dar astăzi poetul cu inima'n ceruri,
Răpit d'a ta voce, în rai, de misteruri,
Ș-aduce aminte că'n cerul deschis
Văzut-a un geniu cîntînd Reveria
Pe-o arpă de aur, c'un *Ave Maria*
Și'n tine revede sublimul său vis."

[11] „Dar tocmai această întrecere a lui Eminescu pe un teren ca acesta învederează comparativ cît de mult s-a identificat cu cerințele ideale ale formei stăpînite" (D. Caracostea, *op. cit.*, p. 233).

Faptul că domeniul poeziilor cu formă fixă a rămas necercetat pînă astăzi, deși încercări limitate la cîte o poezie există, dovedește greșita interpretare a personalității artistice a lui M. Eminescu. Este exclus ca un poet mare să nu treacă prin „eul" său, într-un mod propriu, orice formă ! Sonetele lui Shakespeare nu se suprapun peste cele ale lui Ronsard sau Petrarca ; sînt lucruri deosebite ; la fel cele eminesciene. În valorosul său studiu *Arta cuvîntului la M. Eminescu*, D. Caracostea remarca : „adîncirea mai departe a creațiunii lui, mai ales în acele cazuri unde critica a crezut că poate releva la el o tehnică mai puțin constructivă, va face proba tipului formal căruia îi aparține". Și într-adevăr, formele folosite corespund întru totul unor cerințe obiective — dictate de natura ideilor ce are a le exprima. Ne referim la formele fixe. Cînd este vorba de-o dragoste reală — „*lirică*" poetul utilizează sonetul pe care îl ridică, însă, la determinări absolute, imprimîndu-i pe lîngă caracterul dramatic — ce îndeobște îl are — o pronunțată notă sibilinică. Căderea solemnă a propozițiunilor, dă impresia eternității : „*S-a stins viața falnicei Veneții*" ; „*Iar timpul crește-n urma mea, mă-ntunec* !" ; „*Simții adînc amorul omenirii... / Și iată că-l cunosc întreg acuma*". ; „*Ce n-au amar, fiindcă au măsură*" ; „*Pot fi minuni, ca tine nu-i niciuna*" ; „*Pe veci perduto, vecinic adorato*". Un pas mai departe, deși în sferele gnomicului, și intrăm în substanța glossei. Scoțînd-o din hotarele amuzamentului, cum era folosită de către poeții germani și contorsionînd-o întru exprimarea esenței filozofiei sale, Eminescu ajunge la o sinteză originală. Nu vrem să credem că glosa este o satiră ! Dimpotrivă, ni se pare a fi una din cele mai sincere profesii de credință din cîte a scris poetul. Cealaltă formă — gazelul — folosit în exprimarea *dragostei* „*epice*", a fabulației pe tema dragostei este o fantezie ce se dezvoltă într-o atmosferă noptatică de iatac oriental. Dar să le luăm pe rînd.

Sonetul

Între poeziile create pe o anume schemă strofică, sonetul deține întîietatea. Exceptînd variantele ce ar putea figura ca virtuale piese de antologie și acceptînd doar „uhr — sonetele" — ajungem la cifra de 29, dacă nu socotim și sonetul *Maria Stuart* pe care Eminescu îl notează ca avîndu-l în lucru dar asupra căruia nu știm nimic [12]. Este un număr destul de mare față de opera poetică, redusă totuși, și o revelație față de cele doar 6 sonete publicate în timpul vieții. Ce-l va fi făcut pe poet să dea la lumină atît de puține ? Oare teama de a nu se repeta, cum susține cutare cercetător ? Ne îndoim că aceasta va fi fost singura cauză ; în mod precis în privința sonetelor politice, nu ! O dată ajuns gazetar, Eminescu își va fi descărcat mînia adversității prin numeroasele articole polemice,

[12] Vezi M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 162 (referințe la mss-ul 2257, 166 în care găsim notat printre „diverse titluri de poezii elaborate sau în lucru : Smeu-i-i săruta ochii și prințul orbește. Ea pune cele două flori albastre în locul (lor) — (se) prefac în ochi și cum vede el acum lumea ? — Sînt surori(a) ; Sonetul M. Stuart".

încît comparate cu acestea, poeziile — oricît de vehemente, cum se întîmplă cu sonetul satiric scris împotriva lui V. A. Urechia, şi a lui Pantazi Ghica şi terminat atît de categoric :

> Zadarnic paiul sec al minţii-l treieri
> Drapîndu-i golul ei cu reci imagini
> Nimic nu iese dintr-un dram de creieri"

— rămîneau doar simple mîngîieri. Apoi, odată dispăruţi dintre cei vii — cum D. Petrino — Eminescu nu-şi va mai tulbura adversarii în liniştea de dincolo de mormînt, dînd dovada unei nobile mărinimii [13].

Va fi contribuit poate şi forma insuficient cizelată, faţă de exigenţele ce şi le autoimpunea. Oricum, contemporanii l-au cunoscut prea puţin ca stihuitor pe schemă de sonet.

Faţă de poeziile cu strofe egale ca mărime, sonetul prezintă avantajul existenţei unei posibile opoziţii între cele două elemente distincte : catrenele pe de o parte şi terţinele pe de alta — şi prin urmare posibilitatea unei descărcări, în final, sonetul fiind prin arhitectură mai mult o construcţie gotică, decît una clasică [14]. Va fi fost atras Eminescu de posibilitatea scurgerii bruşte într-un timp redus a ideilor ce avea a le comunica? De altfel specializarea sonetului în transmiterea *problemelor legate de dragoste* se bazează tocmai pe această calitate de repede ardere. Sentimentele profunde, fiind şi cele mai scurte ! Dar Eminescu renunţă pînă la urmă la această formă în favoarea unor scheme proprii de 3—5—7—9 strofe, original înlănţuite, pe care le aflăm tot mai des cultivate în ultima parte a vieţii sale. Explicaţia o aflăm în faptul că sonetul era prea rigid totuşi pentru o construcţie intelectuală ca aceea a lui M. Eminescu. Faţă de acestea, schemele proprii, pe lîngă sugerarea infinitului pe baza fragmentului de coloană, dădeau posibilitatea continuării ideilor, cînd acestea nu încăpeau în trei strofe, cinci, şapte ş.a.m.d. Apoi, esenţa temperamentului eminescian este mişcarea — fluiditatea. De aceea nici nu l-au deranjat uneori gravele disonanţe ritmice. Pentru el, orice formă e bună dacă-i în stare *să exprime total* ceea ce gîndeşte. De aici şi bruştele salturi peste calapoadele tehnico-lingvistice. A sacrifica forma, în favoarea conţinutului nu-i o crimă, după el — dacă în felul acesta se obţine o curgere firească a ideii. Vom vedea în cele ce urmează că una din marile sale contribuţii la dezvoltarea sonetului este tocmai imprimarea unei accentuate note de mişcare. Versurile cad alert am putea spune, dînd impresia unor goluri, deşi rareori continuitatea este întreruptă mai mult de-o jumătate de măsură.

Spre deosebire de poezia cu poantă, care fabulează în general şi termină printr-o întoarcere de o sută optzeci de grade, sonetul este construit

---

[13] Vezi necrologul lui D. Petrino : E bine chiar că de la cei mai mulţi oameni care se deosebesc întrucîtva de turma cea mare şi neagră, de turma celor răi şi mărginiţi totodată, nu rămîn în urmă decît faptele inteligenţii (M. Eminescu, *Opere*, vol. V, p. 341).

[14] Numai aşa se explică interesul manifestat de parnasieni — romantici în esenţă, deşi frondeuri — faţă de sonet.

pe o schemă conică cu vîrful în jos,—materialul suprapus îngustîndu-se (în sensul adîncirii) mereu spre punctarea ideii care aproape totdeauna se află concentrată în final. Și Eminescu ne-o dovedește din plin, găsind mult mai repede terținelor forma finită, decît catrenelor. Referindu-se la *Trecut-au anii*... Tudor Vianu remarca : „Prima constatare care ni se impune,... este că încă din cea dintîi schiță ultimele versuri sînt mai apropiate de forma lor definitivă[15] decît cele dintîi. Sentimentul general al sonetului, simțirea dezamăgită a copilăriei pierdute și a cufundării în marele noian al timpului, găsește în primul moment expresia ei aproximativă", și mai departe : „Nu încape nici o îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei" [16].

O atentă cercetare a variantelor descoperă în afirmația citată sîmburele unei adevărate legi pentru construcția sonetului eminescian. De altfel exemplul terținelor din *Oricîte stele*... ce au fost finisate în forma cunoscută cu mult înaintea conceperii sonetului, și care au circulat mai întîi în *Cînd însăși glasul*..., și de-abia apoi li s-a construit două catrene speciale ce amintesc de ciclul glosselor — încît opoziția dintre prima și cea de-a doua parte este evidențiată — sau închegarea mai întîi în mod separat a versului final *Pe veci perduto, vecinic adorato* și abia mai tîrziu includerea ei într-o construcție poetică (după ce tot terținele prind formă mai repede) și cîte altele... îi dovedesc din plin legitatea. De aici ajungem la următoarea concluzie ce ni se impune : Eminescu își îndrepta atenția îndeosebi asupra finalului sonetului, unde-și concentrează ideile, iar prima parte — dovadă și mai slaba ei realizare artistică (bineînțeles la nivel eminescian !) o toarnă din strictă obligație față de schema adoptată. Așa se explică și nuanța epică a primei părți, față de profundul caracter liric — îmbrăcînd hainele sentinței, a celei de-a doua. Iată un exemplu ! În sonetul *Adînca mare*..., scris în 1873, ideea poetică este complet comunicată prin terține :

„Azi un diluviu, mîne-o murmuire,
O armonie care capăt n'are—
Astfel e-a ei întunecată fire,
Astfel e sufletu'n antica mare.
Ce-i pasă—ce simțiri o să ni'nspire
Indiferentă, solitară—mare !"

Catrenele nu fac altceva decît să extindă fiecare sub idee, pentru a crea o mai concretă imagine a grandorii marine :

Adînca mare sub a lunei față,
Înseninată de-a ei blondă rază
O lume'ntreagă'n fundul ei visează
Și stele poartă pe oglinda-i creață.

[15] Aceeași observație — cu aproape un caracter de lege — și în studiul genezei sonetului *Veneția*, al d-lui Ladislau Gáldi (M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 141).
[16] T. Vianu, *Estetica*, II, p. 74—79, 1936.

Dar mîni—ea falnică, cumplit turbează
Şi mişcă lumea ei negru—măreaţă,
Pe-ale ei mii şi mii de nalte braţe
Ducînd peire—ţări înmormîntează".

Dar dacă în cazul de faţă ideile curg cel puţin unele din altele în mod concret, suprapunîndu-se undeva, în alte sonete ele abia sînt bănuite ca avînd legătură : am amintit de opoziţia din *Oricîte stele...* Ea nu-i singulară, deşi nu ia totdeauna o formă aşa de tranşantă. Alteori, cum în *Afară-i toamnă...* prima parte creează o anume atmosferă rezervînd terţinelor comunicarea propriu-zisă.

Dar sonetele cele mai original-eminesciene sînt acelea în care schema strofică este convertită într-o propoziţiune logică. În felul acesta — şi să amintim doar *Pe gînduri ziua...* — cele două părţi asupra cărora insistă aşa de mult D. Caracostea, devin : prima — acumulativa, iar cea de-a doua — concluziva. Închiderea absolută a frazei dă stărilor exprimate o anume temporalitate, le pune în contact cu infinitul, iar prin contrast, deschide nebănuite continuări — după ce ultimele cuvinte au fost rostite deja :

„De—asupră-mi stele tremură prin ramuri,
În întuneric ochii mei rămîn,
Ş'alături luna bate trist în geamuri"

(*Stau în ceardacul tău...*)

Asemenea adîncimi doar José-Maria de Heredia mai sugerase în cunoscutul sonet — *Antoine et Cléopâtre* :

„Et sur elle courbé, l'ardent—imperator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
Tout une mer immense où—fuyaient des galères" [17].

Urmărirea din scurt a ideii, cu o pronunţată tendinţă de subiectivizare sub forma adresării directe, înalţă individul la proporţii gigantesti, lamentaţia acestuia căpătînd caracter universal :

Dar spune, tu, copilă visătoare,
De-am fost şi eu din rîndul acelora,
De-mi eşti şi mie ce le eşti altora,
De nu mi-ai fost o stea nemuritoare?

(*Uşoare sînt viefile multora...*)

Că Eminescu ţinea morţiş la nealterarea prin vers a ideii ce o avea de comunicat ne-o dovedeşte cu prisosinţă evoluţia variantelor. Să luăm

[17] *Œuvres de José-Maria de Heredia. Les Trophées*, Paris, Alphonse Lemerre, éditeur, p. 79.

de pildă, *Trecut-au anii...* din punctul în care s-a oprit Tudor Vianu în *Estetica* sa. Ideea fundamentală este concentrată în versurile 1 și 3 ale terținei a II-a : „Pierdut e totu-n zarea tinereții..." „Iar timpu crește-n urma mea, mă-ntunec". Turnarea în forma cunoscută s-a dovedit fericită dintr-un început. „Problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit de la început, prima parte bine adaptată" [18], spune Tudor Vianu și analizează felul în care Eminescu ajunge la forma „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri" și de ce aceasta este și cea mai bine aleasă. Aflarea primului vers : „Trecut-au anii..." dă sonetului un schelet arhitectonic solid și o curgere perfectă. Cu fiecare vers următor, din cele trei, ideea capătă o și mai mare solemnitate. Dar privind restul materialului — acea parte care creează legătura și dă posibilitatea dezvoltării ideii — surprinde cum versul : „Abia-nțelese, pline de-nțeles" străbate toate cele șapte variante fără a suferi vre-o modificare. După final se pare că acesta este cel de-al doilea punct-cheie în înțelegerea sonetului. Și pe bună dreptate. Sugerarea atmosferei copilăriei — legată de concluzia, „Pierdut e totu-n zarea tinereții" — impunea un ce inefabil care să exprime hotarele percepției : fericirea copilăriei constînd și în faptul că realitatea îți apare ca o lume a fantasmelor. Odată întrevăzut, versul va fi păstrat, iar cele din jur mereu modificate în sensul aflării unei cît mai cuprinzătoare și adecvate expresii [19].

Iată cîteva etape din evoluția sonetului. După ce din cea dintîi variantă ideea se încheagă aproape sub forma cunoscută : „Iar luna trist lucea din frunza rară / Dînd viață unei lumi de dulci eresuri / Ce mintea mea adînc o fermecară / *Abia-nțelese, pline de-nțelesuri* —" poetul trece peste una și mai reușită : Azi nu mă-ncîntă cum mă încîntară / Povești și doine, farmece, eresuri / Ce anii mei de-ntăi i-nseninară" / etc. și se oprește pe rînd la : „Cu amintire, cu zîmbire-amară / cu-a tale gînduri în zadar mă-mpresuri / Căci nu aduci cîntări din altă țară / *Abia-nțelese, pline de-nțelesuri*" sau : „O tinerețe cu zîmbire-amară / Cu mii de gînduri în zădar mă-mpresuri / Azi nu m-ating așa cum mă mișcară / *Abia-nțelese pline de-nțelesuri* / Ale poveștilor duioase-eresuri / Ce răsăritul meu l-înseninară", după care, treptat, prin trei variante revine la forma inițială. De observat că în tot acest timp se petrece și un foarte interesant joc al rimei cu serioase urmări asupra conciziunii strofelor. Mergînd pe ideea întoarcerii la forma primară ajungem la o altă concluzie. De cele mai multe ori Eminescu găsea în linii mari de prima dată conturul viitoarei închegări a ideii, iar travaliul ulterior se termina (după ce caietele în-

[18] T. Vianu, *Estetica*, II, p. 74—79.

[19] Cît de mult ținea poetul la acest vers, se vede și din faptul că-l reia, sub o formă prea puțin schimbată în poezia : *Tu mă privești cu marii ochi* ... datînd din aceeași epocă — și scrisă în terține

„Te văd mișcînd încet a tale buze,
Șoptind ca'n vis la triste, dulci cuvinte.
Urechea mea pîndește să le-auză
—*Abia'nțelese, pline de'nțeles*—
Cum ascultau poeții vechi de muză.

și apoi în *Terține*.

registrează numeroase exerciții) — cu etapa saltului — salt care nu-i alt ceva decît o formă de negare a negației. Concluzia aceasta evidențiază în Luceafărul poeziei românești o personalitate de o mare spontaneitate, dublată de aceea a unui răbdător giuvaergiu.

Și dacă prin absurd ni s-ar fi păstrat doar primele forme, posteritatea rămînea cu o imagine suficientă asupra figurii lui Eminescu. Cert este că de la prima pînă la cea din urmă formă, sonetele sînt aspru scuturate. Probabil că observația noastră se va fi extinzînd și asupra celorlalte poezii — dar iese cu atît mai mult în evidență aici, cu cît materialul finit oarecum și forma fixă, nu dă voie unor prea largi căderi de idei.

O altă trăsătură, proprie mai ales sonetelor — condiționată de aceeași formă fixă, ca urmare a imposibilității extinderii spațiale—este și brusca frîngere a ideilor, ce ajung uneori la sentință și aforism — dar întotdeauna cu vădită tendință spre absolutizare. Și aceasta nu-i ruptă de concepția temporală ! O recunoscuse și D. Caracostea : „la Eminescu necontenit este prezent sentimentul timpului, un sentiment modern între toate, departe de vechea concepție statică și fatalistă [20]. Acest sentiment modern al timpului, alimentat din *subiectivismul kantian*, constituie una din laturile fundamentale ale personalității sale, fără de care zadarnic încercăm înțelegerea operei. La locul cuvenit, profesorul George Călinescu a indicat în mod precis valoarea acestei coordonate. Ca o continuare a ideilor sale credem de cuviință să arătăm semnificația fragmentului în sugerarea infinitului.

Poet al sublimului, M. Eminescu încearcă de fiecare dată evadarea din temporalul teluric, iar cînd se oprește aici — cum în *Memento mori* — jonglează cu secolii, trecînd peste perioade cu pași maiestuoși. Aceasta în poemele extinse și în proză ! În poezia lirică nu mai dispune de aceleași mijloace — bazate în general pe cadențe spațiale întinse. Printr-o genială intuiție, însă, poetul se întoarce spre propria persoană și provoacă sau prezintă aceleași tulburări în microcosm. Deosebirile dintre cele două planuri reducîndu-se în cele din urmă la reprezentările subiective. De aici pronunțata notă subiectivă și o insistentă situare în prezent, care prin absolutizare sugerează nesfîrșitul [21]. De altfel, într-un foarte interesant studiu (*Ideea de timp în conștiința modernă* [22]), Mihail Ralea notează că singurul timp care ne interesează, este prezentul. De aici, spunem noi, și tendința acoperirii celorlalte momente : trecutul și viitorul [23]. Un om care se eternizează în prezent, devine atemporal, iar printr-o logică formală — tot ce e în afara timpului este infinit. Între o lamentație grotescă și una ca acel strigăt aruncat deasupra mării în vechea Eladă : „*Marele Pan a murit* !" — cu rezonanțe cosmice — nu-i decît un pas.

---

[20] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 221.

[21] Vezi în acest sens și afirmația prof. G. Călinescu : „Tipică la Eminescu este așadar viziunea macrocosmică comună tuturor romanticilor. Chiar cînd poeziile sînt scurte și simplu confesionale, unghiul lor de vedere este vast universal și vocabularul aparține mitologiei filozofice proprii poetului" (*M. Eminescu*", în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", nr. 1—2, 1963, p. 18).

[22] M. Ralea, *Scrieri din trecut în literatură și filozofie*, vol. III, ESPLA, 1958.

[23] Vezi poezia lui M. Eminescu *Cu mine zilele-ți adaugi* foarte sugestivă în acest sens.

Deci alături de subiectivism (mai degrabă subiectivizare !) și situarea absolută în prezent, solemnitatea se impune ca o a treia coordonată specifică creației eminesciene, întîlnită în toată poezia lirică, dar mai ales în sonete și glossă, unde — după cum am arătat-o — curgerea are ceva neobișnuit, dînd impresia unui fenomen al naturii. De altfel, mare parte din fastul cadenței se datorește și iambului, care conține semitonul înaintea silabei accentuate și astfel fraza capătă impresia urcării, lucru foarte important pentru muzicalitatea versului. În felul acesta rezonanța ce o lasă accentul nu se mai produce în vers, ci direct în sufletul nostru. Toate acestea sînt valabile și pentru sonetele sau poeziile ce conțin în mod nemijlocit ideea scurgerii timpului și a ireversibilității sale. Iată prin urmare cum o anume concepție, asupra lumii, dublată de ideea artistică corespunzătoare, determină la un poet o anume formă, deși într-o schemă strofică fixă. Se dovedește în felul acesta că Eminescu era stăpîn pe formă și nu dimpotrivă robul ei. Dovada o aflăm și în tehnica versificației. Există o schemă clasică, în care catrenele au două rime, iar terținele alte două așezate în felul următor : ABBA/BAAB/CDC/DCD. O aflăm, și la Eminescu, des utilizată, mai ales în sonetele antume. Dar gama îmbinării rimelor este foarte bogată și ne duce la anume concluzii ce întăresc pe cele emise anterior. Argumentasem pe baza dispunerii ideilor în sonet, concentrarea esenței comunicării în cea de-a doua parte, adică în terține. Urmărind acum jocul rimei, observăm de la început, din nou, aceeași opoziție între catrene și terține. În timp ce primele sînt mereu aproape rigid de corecte (după schema amintită), în cadrul terținelor variabilitatea apare ca o notă dominantă, mergînd uneori pînă la incorectitudini de versificație, cum în *Sătul de lucru...* (ABBA/BCDB/EFG/FHI). Se pare că aceasta nu-l deranja prea mult cînd ideile gîndite nu aveau de suferit de pe urma îmbrăcării în „vestmintele vorbirii". Și, deși ajunge la cristalizări excepționale, Eminescu nu era tîrît niciodată de formă. Era firesc prin urmare ca terținele să se supună cel mai puțin schemei, dacă afirmația concentrării esenței comunicării în final este justă. Aici se oprea îndeosebi atenția poetului, iar catrenele îl interesau mult mai puțin. Pe lîngă adoptarea unei scheme ce nu diferă prea mult de cea obișnuită, în dispunere, dar care conține patru rime în terține (CDC/EFE) sau numai trei (CDC/EDE ori CDE/CDE), se observă tendința cristalizării finalului într-un singur catren legat de celelalte două printr-un distih (CCD/EED) cum în *Iambul* și *Părea c-așteaptă...*, din ultima perioadă a practicării sonetului, dar și în *La o artistă* — cel dintîi. Îmbogățirea numărului rimei cu încă una, două, sau mai multe (ca în *Sătul de lucru...*), mărește posibilitățile exprimării și constituie un cîștig la dezvoltarea sonetului. Se atenuează în felul acesta ceva din rigiditatea lui clasică, devenind mai capabil să poată exprima în formă absolută ideea poetică. Surprindem în felul acesta încă o față a contribuției eminesciene la dezvoltarea prozodiei, încă un aspect al originalității sale : inovația în schema fixă. Dar este interesantă nu numai dispunerea și îmbogățirea rimei, ci și calitatea ei. Se știe că Eminescu avea o rimă foarte bogată și aleasă, reușind să dea performanțe de împreunări rare. Față de restul poeziei în care nu era obligat să afle mai mult de două ori aceeași rimă, sonetul îi solicită acumularea de cel puțin

patru cuvinte rimînd — în catrene — şi trei sau mai puţin în terţine. Faţă de această cerinţă, surprinde totuşi bogăţia compuşilor — şi *Cînd însuşi glasul...* cel de-al treilea sonet al tripticului publicat în 1879, excelează prin fericite asemenea rimări:

Versul 2 „Mă'ngînă cîntul unei *dulci evlavii*—"

. . . . . .

„ 8 „Ca să te văd venind—ca'n vis, *aşa vii*!"
„ 11 „A ta iubire c'un suspin *arat-o*,"
„ 14 „Pe veci pierduto, *vecinic adorato*!".

Că rima constituie un element de sugestie, nu încape nici o îndoială, deşi nu totdeauna poţi surprinde nuanţa exprimării. Cert este că observaţia lui D. Caracostea referitoare la sonetul *Veneţia* cu privire la opoziţia dintre tonul minor — în „*i*" prezent în catrene şi tonul major — în „*e*" din terţine, constituie un punct de plecare. Asemenea opoziţii sînt mult mai des întîlnite decît s-ar crede şi joacă un rol important, nu atît în contrapunerea catrenelor faţă de terţine, cît mai ales în muzicalitatea de ansamblu a sonetului; însuşi termenul de *sonet*, desemnînd la îndepărtata sa origine italo-siciliană o scurtă frază muzicală. Alternanţa dintre „i" şi „e" în rimă, căpătînd nuanţe onomatopeice, constituie — prin sugerarea mişcării valurilor — unul din elementele de bază ale expresiei poetice din *Cum oceanu-ntărîtat*. Că există o legătură între conţinutul ideativ al poeziei şi evoluţia rimei, este iarăşi evident. Faţă de alternanţa „i" — „e" din catrene, unde se descrie zvîrcolirea oceanului — în terţine —, cînd valurile s-au potolit, se încearcă o atenuare a tonului, deşi nu totală: păstrîndu-se totuşi, o anume opoziţie între un „*e*" şi un anume „*ie*". Interesant că atenuarea nu merge către tonul minor, ci dimpotrivă spre cel major, sugerîndu-se în felul acesta solemnitatea ce o dă imensitatea mişcărilor acvatice, chiar atunci cînd sînt abia sesizabile. De fapt unor asemenea scopuri răspundea mai totdeauna rimarea cu compuşi. Şi exemplul de faţă este grăitor! S-a inventat o întreagă serie de rime în „*i*": *turbatu-i / patu-i / încredinţatu-i / palatu-i*, pentru a fi opuse celor în „*e*". Şi deşi dau impresia facilităţii, „*i*" final are valori deosebite, fiind, cînd verb auxiliar, cînd adjectiv pronominal posesiv. Alte ori, cum în *De ce mă-ndrept şi-acum...* rima, tot compusă, sugerează măreţia gesturilor, solemnitatea:

„Viaţa mea din nou *ai cîştigat-o*
Şi orice road'a ei şi armonie
A ta-i cu drept: *deci şi pe-aceasta iat-o* !",

spre deosebire de catrene, unde compuşii cu „şi" dau impresia repetabilului şi continuităţii. Element de opoziţie pentru tonul minor poate fi şi un „*ă*" simplu sau făcînd parte dintr-o desinenţă („*Adînca mare*", „*Coborîrea apelor*" etc.).

Iată prin urmare o multitudine de probleme a căror cercetare relevă noi aspecte ale complexităţii creaţiei eminesciene. Sfera analizei sonetului

nu se oprește aici. Ea poate fi continuată, dar întrucît atinge sectoare mai largi, presupunînd vaste investigații, ne oprim deocamdată la cele expuse anterior.

Gazelul

Celelalte forme fixe : gazelul și glossa constituie oarecum aparente accidente, față de numărul mare al sonetelor. Și totuși, ele ocupă multă vreme preocupările poetului (în special glossa), fiind hotărîtoare în caracterizarea operei sale. De altfel nici nu sînt piese unice, cum îndeobște se crede, ci alcătuiesc adevărate cicluri, iar atunci cînd ideile nu se cristalizează într-o asemenea formă, numele lor (mai ales al gazelului) revine adesea în alte poezii, dovedind atracția ce-a exercitat-o asupra poetului :

„Nu crede tu că eu sînt cuiva èmul
Cînd cîntul meu se'mbracă fel de fel :
Ici în terține suspinînd, vedemu-l,
Dincolo el oftează în gazel,
Același e, deși mereu se schimbă,
De tine-i plin, de tine-mi zice el..."

(*Tu mă privești cu marii ochi*),

ceea ce demonstrează fără tăgadă unitatea poeziei eminesciene : reductibilă la cîteva elemente esențiale.

În ce privește gazelul, o primă consemnare apare la 1871—1872, cînd în dreptul titlului poeziei *Locul aripelor* — datată 1869 — Eminescu scrie *Gazel* — : „Desigur o sugestie : că motivul ar putea fi reluat sub formă de Gazel", spune Perpessicius [24] — ceea ce dovedește că la data respectivă, poetul luase deja contact cu poezia orientală. Poate nota îi va fi fost sugerată chiar de o asemenea lectură. Cert este că numele lui Firdusi [25], deși nu reprezentantul tipic al schemei strofice, revine des în variantele gazelului trecut ca motto la poema *Călin* (*file de poveste*) :

Eu doriam odat' să-mi vină
Inspirarea cea străină
Care'n *lira* lui Firdusi
În gaseluri se combină
Mîndru vîs de roze roșii
Ca la Șiras în grădină.

[24] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 49.

[25] Avem impresia că Eminescu confundă pe Firdusi, autorul *Cărții Șahilor*, cu Hafiz, maestrul neîntrecut al genului, și care — într-adevăr — s-a născut la Siraz. Altfel nu și-ar avea rost replica : Mintea mea de veac străină/Leagă strofe și le-nbină /Ca Firdusi cîntărețul/In gasehluri ca suspină/Dar nu-(*i*) plac (ei) rose roșii/Ca la Siras în grădină... „cum îi plăcea lui Firdusi? E un non sens, pentru că pe vremea lui Firdusi Șirazul nu era încă cetatea poeților, pentru a zice că-l ia drept simbol. Mai degrabă credem că se gîndea la Hafiz și scria numele lui Firdusi. Vezi în acest sens și G. Călinescu : „Deasa folosire a imaginii „roze de Șiraz", obsesia trandafirilor așadar, vine fără îndoială din cetirea Gulistanului lui Saadi sau a divanului lui Hafiz. Din cel dintîi putea găsi traduceri în Herder (Aus Sadis Rosenthal) din cel de-al doilea imitațiuni în Platen (Nachbildungen aus dem Divan Hafis). Știa și de Firdusi pe care-l cita într-un șir de terține (ms-ul 22787.49) vorbind de sufletul poetului care : ..." etc. (M. Eminescu, *Opere*, vol. II, p. 79—80).

Pentru Eminescu gazelul răspundea laturii fabulos-exotice a dragostei — reveriei noptatice — nupțiului romantic. De fapt împreunarea gazelului *Toamna frunzele colindă*, cu *Călin* (*file de poveste*), nu-i deloc întîmplătoare : gazelul cuprinzînd esența basmului și sugerînd în mic aceeași atmosferă. Diferența constă doar în proporții și în granițele ce despart căminul fetei de lumea înconjurătoare. Față de hotarele social-spațiale, plasate pe un fundal de irealitate — cu adîncimi temporale — din basm, în gazel prim-planul îl constituie stavila temporală : toamna ce-a zăvorît ieșirea și a deschis spațiile mintale — retrospectiva și perspectiva. De la început, deci, ne aflăm pe un teren pluridimensional.

Specializat în cîntarea dragostei și beției la un nivel elevat, gazelul reprezintă în spațiul orientului apropiat cam ceea ce este sonetul pentru europeni. Și între cele două forme, legăturile sînt mult mai adînci. Transformate în anume perioade în semne ale distincției sociale, ele devin elemente de prețiozitate — și de aici, simple alambicări de cuvinte : forme în înțelesul absolut al cuvîntului. Că ne-au rămas lucruri excepționale, o datorăm unor poeți de mare și foarte mare talent. Dar și la ei se observă căutarea unor subtilități exagerate, sterile. Adoptînd gazelul, ceva mai devreme decît sonetul — în perioada furtunoasă a creației sale (în jurul lui 1873), Eminescu, deși va păstra schema clasică în care versurile cu soț rimează între ele (avînd o singură rimă : AABACADA... etc.), va extinde numărul acestora, trecînd peste limita de 15 cît îngăduie schema — căreia, de altfel, nici Hafiz, ca să-l amintim doar pe cel mai cunoscut reprezentant al genului — nu i se supune totdeauna. Dar nimeni pînă la Eminescu n-a dat dovadă de-o atîta virtuozitate, poezia *Gazel* conținînd 40 de versuri. Și lucrul nu este de loc ușor dacă ținem seama că jumătate din ele au o aceeași singură rimă. Că gazelurile și sonetele alcătuiesc o unitate și corespund unui același moment — înțeles în sens mai larg, ne-o dovedește însăși evoluția conținutului celor dintîi. Față de poezia *Gazel* a cărui ultimă variantă este datată 20 XII 1873 și care este o revărsare titanică de forță virilă —reductibilă la elementele primare ale creație cosmice din mitologia mediteraniană :

> Un corp am fost îngemănat trăind o viață obscură,
> Demonic-dulce, amoros, spasmotică, febrilă,
> Și sufletele noastre-atunci pe buze atîrnate,
> S'au contopit în sărutări, în dezmierdări, în milă
> Parc'am trecut noi amîndoi în noaptea neființei,
> Ne-am zugrumat în sărutări, ne-am omorît, copilă !

corespunzînd în planul sonetelor ciclului marin („adîncă marea", „Cum oceanu-ntărîtat..."), — gazelul motto la *Călin* (*file de poveste*) și celelalte, lucrate tot acum, cu anume afinități tematico-ideative, sînt mai apropiate de atmosfera diafanizată a sonetelor de adîncă sinceritate din 1876. De fapt gazelul *Toamna frunzele-și colindă*... apare în 1876. Deci, iată-ne și ca dată în aceeași perioadă ; iar între el și primul sonet al tripticului din 1879 e mai mult decît o apropiere — e chiar o suprapunere de atmosferă și curgere a ideilor ; același lucru spus în forme fixe deosebite. Într-un fel

gazelul prezintă mult mai multă libertate decît sonetul. Atît măsura deosebită — și Eminescu o adoptă cînd pe aceea de 8/8 cînd pe aceea de 15/15 — cît mai ales întinderea variabilă, îngăduită de schemă [26] scutește poetul de rigiditatea concentrării sau lărgirii ideii conform unui anume calapod, obligîndu-l totuși să-și imortalizeze numele în ultimul distih. Și un exemplu va fi edificator :

Hafiz, cu laur verde o lume te-ncunune
beției rîd : Renume? Haha ! Deșertăciune ! [27]

Eminescu renunță, însă, și la această obligativitate, dat fiind caracterul prea oficial al procedurii. Versurile sale erau profund subiective — și ca și în sonet, păstrează și aici tonul adresării directe, acoperind impresia de rememorare a clipelor. Tonurile atît de variate — de la cel valpurgic pînă la cel de menuet, individualizează gazelurile eminesciene — și, deși „exemple ale virtuozității sale metrice", ele nu „ilustrează totodată și acea concepție muzicală a variației pe aceiași temă" — cum spune Perpessicius [28] — deși undeva dau impresia de tocată. Interesant, cum, după ce și-a asimilat atmosfera specific orientală din gazeluri, Eminescu folosește anume motive ca elemente de comparație și de evidențiere prin contrast a preferințelor sale în *materie de iubire*. Și aceasta o face tot în gazel :

Mintea mea de veac străină
Leagă strofe și le'mbină
Ca Firdusi cîntărețul
În gasehluri ea suspină
Dar nu(-i) plac (ei) rose roșii
Ca la Șiras în grădină.
Nici hurii cu ochii negri
Și cosiță ebenină
A mea muză e de marmur
Și ca spicul e blondină.
Visătoare însă tristă
E a ei smerită mină
Lumea gîndurilor mele
Și poveștilor regină
Bate'n porțile gîndiri-mi
Cu mînuța ei cea fină
Tactul degetelor sale
De cîntări cadența-i lină
Și în ochi privindu-mi... iartă
A iubirii mele vină.

(Gazelul II. ms-ul 2262, 20)

---

[26] Gazelurile lui Eminescu variază între 6 și 40 de versuri. (6, 8, 12, 14, 18, 20, 22, 40).
[27] *Din* : Hafiz, *Deșertăciune*, în traducerea lui George Dan. (*Poeți persani*, Edit. tineretului, 1963, p. 217).
[28] M. Eminescu, *Opere*, vol. I, p. 421.

ceea ce constituie dovada unei înalte percepții a fenomenului artistic. Totuși, gazelul nu reprezintă un pilon în creația eminesciană, ci doar un subsidiar al sonetului, venind să lămurească : o anume epocă, anume substraturi sufletești și anume preocupări de muzicalitate a versului, pe linia exercițiilor prozodice.

Glossa

Deși piesă unică, *Glossa* este indispensabilă în înțelegerea operei lui M. Eminescu. Elaborarea ei străbate perioada marilor creații și în mod implicit se interferează cu acestea — mai ales cu *Luceafărul* — dovedind mai mult decît toate formele adoptate, înțelegerea necesității impuse de conținut. O remarcă și D. Caracostea : „Dar dacă pentru conținutul poeziei Eminescu ar fi ales oricare altă formă, poezia nu s-ar fi putut realiza" (244) — dar cînd să dovedească de ce, se oprește la concluzia : „singura formă care putea stabili echilibrul dintre abstract și emotivitate era anume această formă fixă a glossei". Mai întîi, Eminescu ajunge la o nouă sinteză a glossei. Față de schema strofică de : 4—10—10—10—10 versuri, folosită de ispanici și germani, el utilizează o schemă proprie : zece ottave-rime, în care nu-i lipsit de interes să arătăm că strofa temă se repetă în mod invers la sfîrșit în strofa recapitulativă, creînd o perfectă rotunjime, iar strofele din interior în număr de opt au cîte opt versuri, fiecare a opt picioare, de parcă ar îndeplini un anume canon. Această construcție arhitectonică de-o simetrie clasică, impresionează prin sobrietatea ei, sugerînd — în concordanță cu cele spuse — poza romantică a poetului filozof ce desfide atît de proasta întocmire a lumii. (Și legătura cu *Oda* (*în metru antic*) se poate face oricînd). Curgerea în ritm perfect cadențat, creează solemnitatea atît de necesară rostirii sentințelor — iar punctarea cu cîte un vers din strofa temă la răstimpuri egale, duce în planul gîndirii la o anume polifonie. Misterul atît de disputat al acestei poezii stă tocmai în neașteptata impresie pe care o produce fericita împreunare a conținutului cu forma. Căci, deși pură filozofie, înălțimea de la care sînt rostite sentințele — provocînd sentimentul infinitului și înfricoșînd prin adîncimea surprinderii lumii în elementele ei esențiale — pune în mișcare imensele resurse sufletești ce numai poezia mare (!) le trezește. Cuprinsă între doi poli așa de bine conturați, dezvoltarea ideilor este acoperită de rezonanța ce-o lasă strofa temă (care de altfel domină construcția), iar punctul culminant se realizează tot pe baza acesteia — reluată pentru a treia oară în final (de data aceasta în ordine inversă). Interesant, cum legătura celei de-a noua strofe cu ultima, îngăduie— poate tocmai datorită repetării pe un spațiu așa de mic a versului „*Tu rămîi la toate rece*" —trecerea directă de la primul, la ultimul vers — rezumînd în felul acesta esența comunicării :

Zică toți ce or să zică
Treacă'n lume cine-o trece;
Ca să nu'ndrăgești nimică,
Tu rămîi la toate rece.

Tu rămîi la toate rece,
De te'ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera și nu ai teamă;
Te întreabă și socoate
Ce e rău și ce e bine;
Toate-s vechi și nouă toate:
Vremea trece, vremea vine.

Toate acestea nu trebuie să ne ducă la concluzia unui joc formal[29]. De altfel schema adoptată nu este o imitație — ci un arheu prozodic, nemaiîntîlnit altundeva iar elaborarea trebuie s-o înțelegem nu mergînd de la formă spre formă ci de la formă spre conținut. Că este o satiră? Nu credem! Obiectul vizat e lumea în întregul ei spațial și temporal. O va fi făcut poetul și dacă trăia sub alte orizonturi sociale. Esența comunicării poate fi înțeleasă numai comparînd glossa cu celelalte poezii din același ciclu: *Cu mîne zilele-ți adaugi*, *De vorbiți mă fac că n-aud*, *E împărțită omenirea*, *Oricîte stele*, *Revedere* etc. Transcriind pe Schopenhauer, Eminescu nu-i pesimist. Viața este o pauză în eterna mișcare în neființă; de aceea nu trebuie luată în serios, ca un scop în sine:

„E împărțită omenirea
În *cei ce vor* și *cei ce știu*
În cei de'ntîiu trăiește firea,
Ceilalți o cumpănesc ș'o scriu"
(E împărțită omenirea...)

Aceștia din urmă — filozofii — nu-și bat capul cu idealuri de-o oră. Întorși spre propria persoană, ei „rămîn la toate reci". Dacă este o satiră, apoi aceasta trebuie înțeleasă ca fiind la adresa idealurilor meschine. De la înălțimea perceperii mecanismului cosmic, goana acestor furnici îi va fi repugnat („*a celor ce vor*"). În orice caz, poezia este mult mai mult decît o satiră — în sensul clasic obișnuit al cuvîntului — : fiind o profesiune de credință, care prin profunzimea sentințelor își poate afla diverse interpretări, și deci și pe cea de satiră. De altfel între confesiune și satiră nu există vreo contradicție. Uneori, cum în cazul de față, confesiunea putînd îmbrăca hainele satirei.

Cert este că glossa rezumă unul din aspectele esențiale ale creației eminesciene și ale lui Eminescu — omul.

★

Formele fixe sînt mult mai numeroase decît cele trei analizate în cercetarea de față dar ele: ottava-rima, terțina — în special, nu depășesc stadiul strofic deși cursurile de poezie (vezi Mihail Dragomirescu) le dau printre schemele strofice recunoscute, iar celelalte: oda safică sau schemele

[29] Vezi în acest sens și concluzia lui G. Călinescu: „adunarea la sfîrșit a tuturor percepțelor și maximelor are un sens superior formei goale a glossei, e socoteala totală a lumii, linia trasă dedesubt pentru această sumă" (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. V, p. 128—129).

proprii, alcătuiesc alt sector, mult mai larg şi privesc întreaga creaţie eminesciană. Ne-am oprit asupra acestora (sonet, gazel, glossă) deoarece ele constituie un aspect prea puţin relevat în cercetările anterioare. Studiile eminesciene de pînă acum scoteau în evidenţă doar inovaţia adusă prozodiei prin folosirea unor anume scheme strofice la tiparele limbii romîne [30]. — ajungîndu-se uneori la concluzii ce-l puneau în inferioritate pe Eminescu faţă de Bolintineanu — şi numai rareori, şi atunci limitat la cîte o poezie, s-a încercat surprinderea contribuţiei celui dintîi în chiar schemele clasice.

Cercetarea acestui sector, pe lîngă că surprinde unitatea în diversitate a creaţiei eminesciene — cele trei forme constituind reflexul unui acelaşi moment din viaţă — scot în evidenţă un poet de-o originalitate nebănuită, chiar în laturile aparent sterile ale operei sale, încît putem spune cu D. Caracostea : „Caracterele relevate ne arată că prin Eminescu se afirmă în literatura lumii *un tip formal unic* (sublinierea noastră) prin absolutul elanurilor sufleteşti în conflict cu ale spiritului, este în el un dinamism propriu care întru nimic nu stă mai prejos de cei mai răscolitori poeţi ai lumii, iar prin forma care de pe acum avea să domine şi cele mai mici amănunte ale structurii, stă alături de clasicii formei stăpînite" (174). *Înţelegem în felul acesta, o dată mai mult, că originalitatea nu poate fi despărţită de problemele formei.*

ТОЧНЫЕ ФОРМЫ В ПОЭЗИИ МИХАИЛА ЭМИНЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Точные просодические формы (сонет, газель и глосса) появляются в творчестве Эминеску в определенный период (1873—1876 г.), после чего исчезают, уступая место созданным самим поэтом стихотворным формам в 3,5, 7 и 9 строф. Изучение этого вопроса открывает в М. Эминеску поэта исключительной оригинальности.

Под пером такого своеобразного поэта как Эминеску упомянутые выше строфические схемы приобретают неизвестный ранее облик, так что имея в виду историю мировой литературы, можно говорить об *этапе Эминеску* в развитии формы сонета, газели и глоссы.

Если в отношении сонета отступления от классического образца касаются главным образом терцин, которые включают иногда вместо двух рифм три или даже четыре, либо превращаются в катрен, соединенный с первыми двумя двустишиями, то газель (исчезающая в конечном периоде творчества поэта) разрастается до 40 стихов, а глосса Эминеску

[30] „Ca mai toţi poeţii romantici, Eminescu a fost şi el un inovator prozodic"... „Eminescu foloseşte unele dintre aceste antecedente (în întrebuinţarea glossei, gazelului, sonetului etc. de către romantici, *n.n.*) şi astfel odată cu poezia lui avem primele sonete reuşite ale literaturii romîne, după cum glossa spaniolă, folosită uneori şi de L. Tieck, se încetăţeneşte la noi împreună cu versul şi strofa safică (*Odă, în metru antic*) etc....

(T. Vianu — *Poezia lui M. Eminescu*, p. 143).

строится из 10 строф в форме октавы, из которых первая повторяется в финале в обратном порядке. По сравнению с сонетом и глоссой, отражающими две важные стороны поэтической индивидуальности Эминеску, его газель является лишь своего рода заменой первого.

Многостороннее исследование творчества Эминеску с точки зрения не только его содержания, но и формы, является единственным путем, ведущим к раскрытию его самобытной поэтической индивидуальности.

LES FORMES FIXES DANS LA POÉSIE DE MIHAIL EMINESCU

RÉSUMÉ

Dans la création de Mihail Eminescu les formes prosodiques fixes (le sonnet, le ghazel, la glosse) représentent un seul moment : ce sont les annés 1873—1876, période après laquelle elles sont abandonnées en faveur d'autres schèmes poétiques propres (de 3, 5, 7, 9 strophes).

L'étude de cette période nous fait connaître un autre aspect d'Eminescu, l'originalité exceptionelle. En passant par son «moi» poétique, les schèmes acquièrent des accents inconnus jusqu'à lui, à ce point que l'on puisse envisager, sur le plan de la littérature universelle, un «moment Eminescu» dans le développement du sonnet, du ghazel et de la glosse.

Pour le sonnet, les écarts au modèle classique concernent surtout les tercets, qui évoluent, de deux rimes à trois, voire même, à quatre, ou bien se constituent en quatrain, rattaché par un distique aux deux autres premiers. Le ghazel cependant (à la fin duquel on ne trouve plus la signature du poète) est amplifié jusqu'à 40 vers, quant à la glosse, dans sa forme éminescienne, elle devient un schéma de 10 octave-rimes, dont la première est reprise à la fin, dans un ordre inverse.

Par rapport au sonnet et à la glosse qui expriment deux côtés fondamentaux de sa personnalité artistique, le ghazel ne constitue qu'un élément subsidiaire.

L'étude exhaustive de la création éminescienne, contenu et forme, est la seule voie à suivre pour pouvoir déchiffrer son originalité poétique.

EMINESCU ȘI MUZICIENII INSPIRAȚI DIN OPERA SA

DE

ELENA PÎRU

Atribuind poeziei eminesciene „puterea sugestivă a muzicii", Ibrăileanu afirma : „Muzică prin fond ca și prin formă, poezia lui Eminescu nu mai are nevoe de nicio altă melodie, și cu atît mai puțin de cele care circulă". Exigența criticului trebuie explicată, cel puțin în parte, prin faptul că în momentul în care-și exprima pentru prima oară în scris această convingere (1919) [1] și chiar mai tîrziu, cînd ea va fi reactualizată, [2] cele mai multe din compozițiile inspirate din lirica eminesciană, puse în circulație, erau departe de a constitui creații artistice.

Literatura în genere, și capodopera literară în particular, ca să ne limităm numai la arta cuvîntului, au reprezentat întotdeauna pentru compozitori un important izvor de inspirație, și mai mult decît atît, uneori chiar un stimulent pentru căutarea și găsirea unor mijloace de expresie noi, solicitate de complexitatea și profunzimea temelor tratate. Problema esențială atunci cînd este vorba de a transfera în zona muzicii opere literare de valoare, este ca această acțiune să fie întreprinsă de muzicieni de talent, în așa fel încît piesa muzicală rezultată să reprezinte, în plan artistic, echivalentul modelului său literar. Insatisfacția la audierea unei compoziții mediocre inspirată de o operă literară celebră vine nu numai din mediocritatea acelei compoziții, ci, mai ales, din discordanța dintre modelul ilustru și reflexul său în muzică.

Este deci evident că, în acest sens, geniala operă a lui Eminescu prezintă o grea piatră de încercare pentru compozitori. În același timp însă, acest extraordinar tezaur artistic constituie pentru ei o permanentă ispită. Așa se explică de ce, cu toate dificultățile amintite, piesele muzicale compuse după poeziile lui Eminescu au atins astăzi cifra aproximativă de 250, după cum dovedește o atentă cercetare bibliografică [3].

Prezentarea de față nu tinde să cuprindă întregul număr al acestor lucrări, nici să le judece din punctul de vedere al valorii, o astfel de îndeletnicire revenind specialiștilor. Ea se

---

[1] *Mihail Eminescu*, în „Însemnări literare", 1919.

[2] Mihail Eminescu, *Poezii*, Ediție revăzută de G. Ibrăileanu, București, f.a. [cca. 1936], *Prefață*, p. XIV.

[3] Irena Puşchilă, *Eminescu și muzica*, lucrare în ms. Am folosit, de asemenea, pentru informații bibliografice, articolul aceleiași : *Compozițiile muzicale din lirica eminesciană*, din „Călăuza bibliotecarului", 6, 1964, p. 343—346.

mărgineşte să urmărească, în linii generale, care din poeziile lui Eminescu au stîrnit mai mult interesul compozitorilor şi care sînt compozitorii care s-au inspirat din opera marelui poet.

Ar fi desigur interesant să se poată stabili cu exactitate ce lucrări inspirate din opera sa circulau în timpul vieţii lui Eminescu; chestiunea se va clarifica în urma apariţiei unei bibliografii mai complete. La 1884, Gheorghe Dima îşi tipărea corul mixt pe versurile din *La mijloc de codru*, în care pe lîngă textul romînesc se află şi traducerea germană a acestuia, efectuată de Maria Dima. Gheorghe Andreescu-Scheletti scrisese opera *Strigoii*, precum şi romanţa în care avea să învesmînteze *Ce te legeni*; se pare că autorul a alcătuit, în privinţa acesteia din urmă, numai aranjamentul pianistic la o melodie populară. Romanţa aceasta, revăzută de Caudella, s-a publicat după moartea lui Scheletti (petrecută în 1886). Aceeaşi melodie este armonizată pentru cor bărbătesc şi solo (bariton) de Enrico Mezzetti.

Gheorghe Dima, unul din compozitorii romîni înaintaşi de reputaţie, care a pus pe note mai multe din poeziile lui Eminescu: *Şi dacă, Dorinţa, Peste vîrfuri, Somnoroase păsărele, De ce nu-mi vii, Se bate miezul nopţii* — compune un cor mixt pentru *Ce te legeni*, în care şi de această dată versurile romîneşti au vecinătatea unei traduceri germane, a scriitoarei Mite Kremnitz.

Nu ştim ce temei se poate pune pe informaţia dată de O. Pursch [4] care pretinde că Eminescu, aflîndu-se într-un local, ar fi aruncat o halbă de bere în capul unui lăutar, în timp ce acesta executa romanţa *De ce nu-mi vii*. Va fi fost poetul nemulţumit de muzica însăşi, sau numai de interpretare? Se cunoaşte modul împins pînă la vulgaritate, în care se continua încă să se interpreteze de către lăutari, la sfîrşitul veacului trecut (prelungit de altfel multă vreme şi în secolul nostru), în special romanţele. Ernest Vels potrivise o arie ungurească, după cum rezultă din subtitlul partiturii, pentru aceste versuri. De notat că aceeaşi melodie este prezentată drept proprie atît de Carol Decker, — romanţa *Vezi rîndunelele se duc*, cît —, şi de Iancu Filip, romanţa *De ce nu-mi vii*. Poezia mai solicitase în epocă atenţia lui Gheorghe Dima, care îi compune, în 1896, muzică pentru voce şi pian, şi a lui Gheorghe Stephănescu.

Considerînd formele muzicale în care muzicienii au turnat creaţii lui Eminescu, observăm că acestea sînt, în primul rînd liedul sau cîntecul, apoi romanţa, corul, cu voci egale şi mixt, în genere cu solo, poemul simfonic şi vocal simfonic, muzica de balet, madrigalul, opera şi chiar simfonia. După o apreciere deocamdată relativă, poeziile care au atras mai mult atenţia muzicienilor, orientîndu-ne după numărul compoziţiilor ce li se datorează, sînt *Şi dacă, Smnoroase păsărele, De ce nu-mi vii, Mai am un singur dor, Revedere, La mijloc de codru*, apoi *Ce te legeni, La steaua, Se bate miezul nopţii*.

Şi dacă a fost tratată muzical, dintre înaintaşii muzicii romîneşti, de Gh. Dima, Gh. Stephănescu (1889), Guillaume Şorban, Scarlat Cocorăscu, Ioan Nicola. Circulă mai mult „romanţa naţională" a lui Carol Decker *Şi dacă ramuri bat în geam*. Dintre compozitorii contemporani au scris lieduri pe aceste versuri Mihail Jora, Tudor Ciortea, Dumitru Botez, Diamandi Gheciu, Anatol Vieru. De notat că poezia a inspirat pe compozitorul ceh Antonin Srba, care o pune pe note în 1937 [5]; acelaşi va scrie, în 1938, muzica pentru *Înger de pază*.

Somnoroase păsărele înregistrează numele lui Gh. Stephănescu (1889), Gh. Dima, Tudor Flondor, Gh. Dinicu (*Romanţa pentru voce şi pian*), Carol Decker (*Noapte bună*), Gheorghe Popescu, Constantin Dimitrescu, Herman Kirchner, C. G. Cosmovici, Emil Monţia, Stan Golestan. Cea mai cunoscută este serenada lui Flondor. Golestan tipăreşte la Paris, în 1907,— făcînd astfel cunoscut şi pe această cale pe Eminescu peste hotare (cîteva traduceri din poezia sa în

---

[4] O. Pursch, *Eminescu şi muzica*, în „Ramuri", Craiova, 1909, p. 501.

[5] I. E. Torouţiu, *Polyhymnia cehă*, în „Convorbiri literare", an LXXII, nr. 6—7—8—9, 1939, p. 1314—1315.

limba franceză, ca să ne referim numai la aceasta, existau deja la acea dată) — poemul pentru voce cu acompaniament de pian şi flaut *Calme lunaire* cu subtitlul *Somnoroase păsărele.*

Poezia *Peste vîrfuri* este pusă pe muzică de Gh. Dima, Emil Monţia, Şorban (1890), iar dintre contemporani de Mihail Jora, Carmen Petra-Basacopol, Anatol Vieru şi Paul Constantinescu care o include — madrigal lent — între cele patru madrigaluri pentru cvartet vocal (soprano, alto, tenor , bariton) alcătuit în stilul polifonic al renaşterii, alături de *Freamăt de codru* (scris în mişcarea andante), *La mijloc de codru* (allegro) şi *Stelele-n cer* (allegretto).

Era firesc ca prin semnificaţia sa testamentară poezia *Mai am un singur dor* să deţină un loc important în preocuparea muzicienilor. În 1899 apare la Leipzig, în *Album de compoziţii romîneşti*, romanţa lui Guillaume Şorban. O „elegie lirică pentru voce şi pian" pe aceleaşi versuri se tipăreşte tot la Leipzig, aparţinînd baritonului C. Petrescu. De fapt Şorban şi Petrescu folosesc aceeaşi melodie, diferit fiind numai acompaniamentul. După afirmaţia lui C. E. Petrescu melodia este de origine populară, celor doi revenindu-le aşadar numai aranjamentul ei.

Melodia, executată de un cor condus de Al. Bărcănescu, avea să însoţească ultimul drum al lui Eminescu. Fusese deci scrisă şi pusă în circulaţie mult mai înainte de a vedea lumina tiparului.

Interpretarea lăutărească de un sentimentalism excesiv a aruncat umbre peste o compoziţie care şi aşa, deşi nu lipsită de oarecare vibraţie lirică, se afla la mare depărtare de capodopera eminesciană.

Alţi cîţiva compozitori obscuri au mai pus pe note aceste versuri : Gh. Popescu, Gh. Teodosiu, Oscar Spinescu.

Părea surprinzător faptul că George Enescu, exponentul geniului naţional în muzică, nu se apropiase de creaţia lui Eminescu. Cercetări recente însă, întreprinse între manuscrisele de curînd sosite în ţară ale marelui compozitor, au dat la iveală o compoziţie ce atestă interesul său pentru poet. Enescu s-a îndreptat spre tulburătorul testament eminescian *Mai am un singur dor* cu acea profundă înţelegere pe care numai un artist de geniu o poate avea faţă de un alt artist de aceleaşi dimensiuni. Ilustrul compozitor avea să restituie poeziei lui Eminescu prestigiul, dedicîndu-i o simfonie pentru orchestră, solo tenor şi cor de femei. La muzeul „George Enescu" din Bucureşti se află manuscrisul[6] celei de-a V-a simfonii enesciene, rămasă, din nefericire neterminată :" 5e Symphonie (ré majeur) pour orchestre, tenor solo et choeur de femmes. (Sur un poëme de Michel Eminesco)". Textul folosit de Enescu este varianta a doua, *De-oi adormi curînd*, în care introduce însă şi o strofă din *Mai am un singur dor.* Compoziţia e scrisă în tonalitate majoră. Partea pentru voce pare a fi terminată, considerînd după versuri. Orchestra trebuia să cuprindă, după însemnarea autorului : flaute mari (şi flaut mic), oboi, un corn englez, clarinete, un clarinet-bas, fagoţi (şi contra-fagot), corni cromatici în fa, trompete cromatice în do, tromboni, o tubă, cimbale cromatice, trianglu (de asemenea tam tam şi clopot în re),o tobă (şi o tobă de Basque), celestă, (Glockenspiel, xilofon), piano, o harpă, viori, viole, un tenor solo, cor de femei alcătuit din soprane şi contralte, un violoncel solo, violoncele, contrabasuri.

Lucrarea poartă în cîteva locuri însemnări de mîna lui Enescu : Enesco, ce 7 juin 1941 ; Enesco, Sinaia, Luminish, le 1 er juillet 1941 (p. 9) ; alte menţiuni, tot de la Sinaia, din 8 şi 19 iulie 1941. Prima din aceste note este scrisă la 7 iunie, înainte deci de 15 iunie, dată eminesciană comemorativă. Nu întîmplătoare este alegerea în acel moment tocmai a acestei poezii de către compozitor. Nu se poate şti, cel puţin deocamdată, de ce a părăsit Enescu această simfonie. Pe foile existente nu figurează nici o inscripţie posterioară anului 1941.

---

[6] Inserat în repertoriul creaţiei enesciene întocmit de Nicolae Missir în *George Enescu*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1964.

Poezia *Revedere* a prilejuit compoziția mai cunoscută *Codrule, codruțule*, cor de Dumitru Kiriac, precum și altele semnate de Emil Monția, Al. Filoreanu, A. Sequeus, Aurel Eliade.

La mijloc de codru a fost pus pe note, în afara corului lui Gh. Dima, de Emil Monția, Constantin Dimitrescu, Ioan Scărlătescu, iar dintre contemporani de Anatol Vieru.

Gh. Stephănescu, Mihail Jora, Tudor Ciortea au scris muzica pentru *La steaua*; Gh. Dima (1896), Emil Monția, Alfred Mendelsohn pentru *Se bate miezul nopții*.

O trecere în revistă, sumară, înfățișează alte compoziții după poeziile lui Eminescu: *Dorința*, de Gh. Dima, Vasile Popovici; *Cînd amintirile-n trecut* și *După ce atîta vreme*, de Emil Monția; *Sara pe deal* de Vasile Popovici; *O, mamă*, de Ștefan Ionescu; *Mircea și Baiazid* (după *Scrisoarea a III-a*), poem vocal simfonic de C. C. Nottara,; *Pajul Cupidon*, de Eduard Caudella; *Dintre sute de catarge*, de Doru Popovici; *Floare albastră*, *Lasă-ți lumea* și *Kamadeva*, de Gh. Stephănescu; *Ce stă vîntul să tot bată* și *Afară-i toamnă*, de Mihail Jora; *Pe lîngă plopii fără soț*, de Gh. Stephănescu precum și romanța cunoscută a lui Șorban; *De-aș avea*, *Lacul*, *Pe aceeași ulicioară*, de Șorban; *O, rămîi*, de Șorban, Emil Monția, Th. Fuchs, Maria Taban-Chefaliade, Cornelia Rădulescu; *Despărțire*, de Carol Decker; același compune muzica la *S-a dus amorul*, vals pentru voce și pian, iar Eugeniu J. Ceaikovschi scrie, pentru aceeași poezie, o romanță.

După *Strigoii*, Gh. Andreescu-Scheletti a scris o operă cu același titlu, considerată de muzicologi ca mai importantă dintre operele sale, [7] lucrare mediocră, montată totuși la Cluj în 1935.

Luceafărul a dat naștere unui poem simfonic cu același nume, de Pascal Bentoiu, scris în 1957 și dedicat memoriei lui George Enescu. Tot Pascal Bentoiu a strîns într-o idee muzicală unitară, construind trei poeme vocale, cele trei sonete eminesciene: *Afară-i toamnă*, *Sînt ani la mijloc* și *Cînd însuși glasul*.

Luceafărul a inspirat, de asemenea, muzică de balet, compozitorului Mihail Andricu. Tot spre acest gen muzical a călăuzit și *Călin* pe Alfred Mendelsohn.

Producția muzicală fundată pe motive eminesciene s-a integrat în istoria muzicii românești, atît prin marele număr de compozitori care au găsit în opera poetului o inepuizabilă sursă de inspirație, cît și prin cîteva realizări artistice autentice.

Dintre muzicienii înaintași care au compus pe versuri de Eminescu rememorăm pe Gheorghe Andreescu-Scheletti, Eduard Caudella, Gheorghe Stephănescu, Tudor Flondor, Dumitru Kiriac, Guillaume Șorban, Enrico Mezzetti, Carol Decker, Stan Golestan, Gheorghe Dinicu, Emil Monția, Iacob Mureșianu, Dimitrie Cuclin (acesta din urmă prețuitor cunoscut al operei lui Eminescu, dă în 1938, versiunea engleză a poeziilor acestuia, în volumul intitulat *Poems*, editat la București), ca să ne limităm numai la o parte dintre ei.

Între contemporani, George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Mihail Andricu, Diamandi Gheciu, Dumiru Botez, Pascal Bentiou, Hilda Jerea, Nina Cassian, Anatol Vieru, Vasile Popovici, Doru Popovici, Carmen Petra-Basalopol au adus omagiul lor poetului, prin compoziții dintre care unele sînt valoroase, marcînd progresul evident în care se găsește astăzi arta componistică românească.

Raportate la dimensiunile geniului lui Eminescu, compozițiile muzicale generate de opera sa se află încă la distanță de modelul de la care au plecat. Însă neîncetata pornire spre poezia sa, pe care o manifestă muzicienii, demonstrează nu numai un omagiu emoționant și încă o formă de recunoaștere a valorii sale unice, ci și faptul că drumul spre opere muzicale de prestigiu, inspirate de creația sa, este deschis.

---

[7] Octavian L. Cosma, *Opera românească*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., București, 1962, p. 92.

EMINESCU DESPRE POEZIA POPULARĂ

DE

GH. VRABIE

Din numeroasele manuscrise ale poetului păstrate la Academie se observă o neîntreruptă preocupare a sa de a consemna poezii şi materiale populare [1]. Unele din ele par a fi adunate de Eminescu direct, din gura poporului, prilej pe care-l va fi avut în peregrinările lui prin Transilvania şi Banat; destule manuscrise poartă ştersături şi conţin cuvinte dialectale ori chiar indecente, ceea ce denotă grija culegătorului de a scrie ce auzea cît mai exact [2]. Dar multe din aceste materiale sînt şi copieri, transcrieri după foile vremii sau manuscrise vechi, ca al vornicului Iordache Golescu, — ceea ce nu înseamnă că munca ar fi lipsită de valoare, căci o selecţiune făcută de poet întotdeauna trezeşte interes pentru însăşi înţelegerea operei proprii [3].

Cum va fi ajuns Eminescu la o orientare către folclor încă din fragezii ani ai tinereţii, este lesne de înţeles. La înclinarea nativă a celui crescut la ţară, de a se apropia de popor, de poezia şi limba lui [4], se adaugă multele manifestări din cîmpul literaturii şi culturii noastre din această epocă în favoarea folclorului, de care Eminescu nu a rămas străin.

Astfel apropierea tînărului poet de Iosif Vulcan se va fi făcut şi pentru că revista „Familia" publică din primul an multe poezii populare. Însuşi prezbiterul Ion M. Moldovanu, *conducătorul şcolilor blăjene, îndemna pe elevii săi să adune creaţiile orale din satele unde mergeau* în vacanţă. Din chiar anii cînd Eminescu ajunge şi el şcolar la Blaj, se păstrează multe caiete ale „studenţilor" blăjeni, din care Jarník şi Bîrseanu au făcut mai tîrziu selecţiunea antologică de

---

[1] Din cele 28 caiete care conţin materiale folclorice, vezi cu deosebire *mss.*: *2257*, ff. 250, 286, 287; *2260*, ff. 304–310; 313–325; *2262*, ff. 64–66, 94–95, 101–102; 117, 123–124, 125–136, 143–150; *2275*, ff. 3–4, 65, 102–103, 132 (locuţiuni); *2276*, ff. 143–155, 179; *2284*, ff. 54–64 (poezii, apoi poveşti); *2306*, ff. 6–10, 21–27 („irmoase"); *2308*, ff, 65–68 (cîntece de lume), 80–83. V. indicaţii detaliate la D. Murăraşu, *Literatura populară*. Editura Scrisul Romînesc, Craiova, p. 47–61

[2] Recenzînd broşura lui P. Ispirescu *Pilde şi ghicitori* (1880), Eminescu scrie: *„Unele ghicitori sînt cam echivoce, dar nu ne pare rău. Cu toate consideraţiile de decenţă literară, am dori ca mai cu seamă elementele literaturii populare să se adune fără scădere şi nealterate prin pruderie „Tale quale"* („Timpul", 1880, 6 mai).

[3] Şi Lucian Blaga a făcut asemenea culegere antologică de poezii populare, care urmează să apară în Editura pt. literatură.

[4] Într-o scrisoare din 1881, poetul scria surorii sale: *„E mult de atunci Henrietă, de cînd eram mici de tot şi ne spuneau moşnegii poveşti. Poveşti sînt toate în lumea asta. Al tău, Mihai"* („Drum drept", 1914, p. 111).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 367–374, BUCUREŞTI, 1964

Doine și strigături din Ardeal (1885). Și tot în această vreme, după un sfert de veac de activitate rodnică, Alecsandri publică *Poezii populare ale rominilor* (1866), operă care a avut un puternic ecou în acea vreme și pînă tîrziu [5].

Toate aceste acțiuni folcloristice îl vor fi însuflețit și pe Eminescu. În drumul către Blaj și Oradea, poetul va fi ascultat și notat multe poezii; la Blaj chiar va fi ascultat și învățat doine cîntate de conșcolarii săi, poate că unii dintre aceștia îi vor fi arătat caiete cu poezii adunate de ei la îndemnul lui Moldovanu [6]. Stabilit la București, frecventează cercul lui Grandea, *Orientul*, tocmai pentru acțiunea întreprinsă de a aduna folclor, la care însuși Eminescu se angajează ca împreună cu Basarab și Dumitrescu să strîngă poezii populare din Moldova[7]. Ajuns în străinătate, poetul continuă să transcrie din materialele avute la îndemînă, face însemnări valoroase asupra poeziei populare și mai ales, fermecat de măiestria artistică a acesteia, scrie opere atît de originale în ton folcloric.

Eminescu adună poezii populare și totuși nu publică nimic din ele în foile vremii — în „Familia" de exemplu, cum se obișnuia atunci. Faptul ilustrează deajuns că pe poet nu-l interesa folclorul ca material în sine, ci îl prețuia pentru limba și arta lui, poezia populară fiind pentru el oglindă a frămîntărilor sufletești și a puterii de imaginație a poporului.

În acest sens dealtfel Eminescu discută și unele probleme ale creațiilor orale, cum ar fi cea referitoare la origine și la autorii lor, apoi la modul cum ele circulă în mase și mai cu seamă la natura și însemnătatea acestora pentru reînnoirea literaturii și culturii naționale. Aceste idei legate de folcloristica epocii capătă valoare deosebită. Căci așa cum nu putem desprinde interesul poetului de a aduna poezii populare, de interesul general al epocii pentru acestea, tot așa ne-ar fi greu să vorbim despre unele concepte despre folclor la Eminescu, pierzînd din vedere contribuția lui B. P. Hașdeu, T. Maiorescu, Lambrior și a altora în această privință.

Cînd Eminescu ajunge la studii în țările germanice, putem spune că avea observații numeroase privitoare la poezia populară. Cultura pe care și-a însușit-o la Viena și Berlin, bogata lectură filozofică și literară, îl vor orienta către o concepție folclorică temeinică [8]. Din păcate aceasta n-a fost expusă în studii mai ample, ci doar în însemnări scurte, în acele „notițe etnologice" sau „bibliografice" ori dări de seamă la „Timpul".

Într-un caiet de prin 1870, din timpul studiilor la Viena ori Berlin, Eminescu traducînd sau rezumînd articolul program privitor la *Idei introductive asupra psihologiei popoarelor* ale unei reviste scoasă de discipolii lui Wundt [9], consemnează și unele gînduri de care era cuprins

---

[5] Iosif Vulcan aduce elogii lui Alecsandri că a descoperit și publicat poezia populară. V. „Familia", I, 1865, p. 105; de asemenea și Miron Pompiliu, prietenul lui Eminescu, publicînd *Balade* de pe valea Crișului (Iași, 1870), în prefață vorbește cu căldură despre modelul avut în Alecsandri; însuși Titu Maiorescu, la apariția colecției, scrie o scurtă recenzie apoi articolul mai mare *Asupra poeziei populare* (1867).

[6] Vezi St. Cacoveanu, *Eminescu la Blaj*, în „Luceafărul", III, 1904, 1 febr.; unii dintre prietenii poetului vorbesc despre plăcerea poetului de a spune și cînta doine ardelenești. D. Teleor scrie: *„la birturile bucureștene unde luam masa, Eminescu după oarecare timp punea capul între mîini și începea să cînte doine din Ardeal, așa cum le cîntă mocanii, și cînta cîte o oră întreagă. Ardelenii aflați la masă plîngeau cu lacrimi"*. (*Eminescu intim*, București, 1904, p. 43); un altul, Ion Popescu scrie și el că *„Cei care l-au știut de-aproape erau minunați de mulțimea poeziilor populare pe care le cunoștea Eminescu cele mai multe cu melodiile lor. Și se vedea din chipul cu care le spunea sau le cînta că le studiase adînc"* („Fîntîna Blanduziei", 10 decembrie, 1889).

[7] G. Bogdan-Duică, *Eminescu și Societatea „Orientul"*, în „Cosînzeana", Cluj, 1925, p. 307—308.

[8] Vezi studiile acad. G. Călinescu, cu deosebire *Cultura lui Eminescu*, în S.C.I.L.F., V, 1956, nr. 1—2, p. 243—377.

[9] *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie*, de M. Lazarus și H. Steinthal, în „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft", I, 1860, p. 1 și urm.

atunci cînd făcea asemenea lucrare. El mărturisește plăcerea pe care o are de a participa, „ca pasionat prieten al oamenilor" (de preferință al poporului), la adunările și serbările lor, cînd poate citi, „din fețele vesele, însă tainic amărîte", ca într-un adevărat Plutarch, „biografia oamenilor necunoscuți" [10]. Astfel de observații etnopsihologice întîlnim și într-un articol din „Timpul". Vorbind despre petrecerile oamenilor la orașe și sate, nimic important din manifestările acestora nu-i scapă scriitorului : gesturi și acte săvîrșite de copii, tineri ori bătrîni, din care surprinde psihologia lor. Observă cum copiii se joacă într-un mod original, cum tinerii sînt frămîntați de o iubire naivă, în timp ce «... cărturarii satelor se adună să judece lumea, iar bărbații ies la cîmp, la stînă. Astăzi se înțarcă mieii și oile se bagă în lapte» [11]. Ambianța rustică îl farmecă, cea urbană îl dezgustă și în toate poetul vede spiritul maselor, față de care își arată bucurie. Din datini și obiceiuri, desprinde un fel specific de a petrece al omului de la țară. Astfel de observații ne introduc în felul propriu lui Eminescu de a privi unele probleme ale folclorului.

Alecsandri și Russo priveau poezia populară ca o moștenire din „faza întîi" a omenirii, din acea epocă îndepărtată, cînd omul era dotat de la natură cu geniu poetic, vorbind spontan într-o limbă poetică[12]. Scriitorii pașoptiști aduceau un elogiu plin de entuziasm acestui geniu necunoscut al poporului, concepînd originea poeziei populare oarecum criptic. Cît privește basmul, aceștia și mai cu seamă Al. I. Odobescu, At. M. Marienescu și alți contemporani ai poetului, îl concep ca o rămășiță mitologică, ca forme perimate ale unei lumi de mult pierdute.

De aceea următoarea notă privitoare la *Strîngerea literaturii populare*, aflată în manuscrisele lui Eminescu, o ciornă de două pagini, făcută, probabil, în vederea unei conferințe, surprinde idei atît de noi pentru acea vreme :

„E păcat cum că romînii au apucat de a vedea în basm numai basmele, în obiceiu numai obiceiurile, în formă numai forma, în formulă numai formule. Formula nu e decît manifestațiunea palpabilă, simțită, a unei idei oarecare. Ce face de exemplu istoricul cu mitul? Îl lasă cum e ori îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotecnice pentru copii? Nimica mai puțin decît asta. El caută spiritul, ideia acelor forme care ca atare sînt minciune și arată cum că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care nu e deajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma și că poți s-o simți în zugrăveala pe hîrtie, ci aceasta trebuie citită și înțeleasă [13].

A privi basm, poezie, obicei popular drept activități spirituale ale maselor, și nu ca simple automatisme sufletești, iar „zugrăveala" lor pe hîrtie drept imagini plastice, simboluri și hieroglife în dosul cărora se ascund idei și învățăminte morale, este o concepție cu totul nouă și viabilă și astăzi.[14] Din păcate Eminescu n-a dezvoltat astfel de idei în studii mai ample și cu argumente mai numeroase, cum nu ne îndoim că ar fi fost în stare.

Punctul de vedere devine mai plin de interes dacă încercăm să aflăm ce se ascunde sub formularea directă : Este păcat că romînii ..., la cine va fi făcut aluzie? Poate la unele

---

[10] Mss. *2285*, f. 174.

[11] M. Eminescu, *Sf. Gheorghe în oraș și la sate*, în *Scrieri politice și literare*, ediția a II-a. Chendi, 1905, p. 316.

[12] Al. Russo, *Poezia poporală*, în *Scrieri postume*, publicate de Petre V. Haneș, Editura Scrisul românesc, Craiova, p. 1—15.

[13] Ms. 2257, f. 61 v.

[14] V. G. Călinescu, *Estetica basmului* în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", VI, 1957, p. 395—484 și VII, 1958, p. 1—135, cf. Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens*, Francke Verlag, vol. I—III, Berna, 1960.

articole ale lui At. M. Marienescu care privea basmul ca o rămăşiţă mitologică[15], poate la introducerea scrisă de Hasdeu la colecţia de basme publicate de I. C. Fundescu. Eminescu, legînd actul creaţiei în folclor de activitatea spirituală a maselor şi de imaginaţia lor, are darul să-l sustragă de sub imperiul curentelor mecaniciste şi formaliste, care stăpîneau folcloristica epocii, şi să considere basmul ca o operă artistică a poporului, a spiritului său inventiv.

Mai tîrziu, într-o recenzie despre o carte didactică, ideile sînt reluate şi adîncite. Observînd că una dintre poveştile reproduse este scrisă de Ion Creangă, poetul se întreabă: *„... Ce este original în ea? Materia? Am putea dovedi că, deşi populară românească, ea se află şi la alte popoare, la cel german bunăoară. Tezaurul de poveşti şi anecdote ale poporului e mare în aparenţă, dar totuşi se sleieşte într-un număr oarecare de prototipuri. Aproape toate basmele noastre populare, cîte sînt strînse, cîte nu, se reaflă sau în germene sau întregi în Scandinavia, în Germania, în alte locuri"*[16].

După conceptul de basm şi mit ca „simbol" şi „hieroglifă", Eminescu surprinde şi formulează în termeni proprii folcloristicei contemporane noţiunea de „prototip", cum aceeaşi „materie", un acelaşi motiv universal e înfăţişat în „variante" locale, naţionale etc. Ar fi preţioasă o cercetare de cum aceste noţiuni s-au impus în studiul folclorului. Amintim de orînduirea în prototipuri a basmelor greceşti şi albaneze făcută de vienezul J. G. Hahn, în 1864.

Nu mă îndoiesc, că Eminescu este printre primii care a formulat noţiunea atît de clar şi în esenţa ei.[17] Ca o concluzie, la observaţiile de mai sus, el mai adaugă: „Ceea ce e original e e modul de a le spune, e acel grai românesc cu care se îmbracă ele, sînt modificaţiunile locale, spiritul şi datinile noastre".

Despre „modificaţiuni locale" vorbise Al. I. Odobescu cu cîţiva ani mai înainte [18], apoi B. P. Hasdeu [19] şi chiar un prieten intim al poetului, I. Slavici [20]. La Eminescu însă toate sînt exprimate, e drept în puţine cuvinte, dar de aşa manieră că folclorul ne apare ca o creaţie artistică a maselor, a imaginaţiei şi spiritului colectiv, în forme prototipistice şi cu valoare hieroglifică. Asemenea idei, preţioase pentru evoluţia conceptului de folclor la români, se armonizează cu însăşi concepţia lui Eminescu despre artă în genere. Adept al esteticii hegeliene, şi el arată că poezia „încifrează o idee poetică", că ea „nu emană din împrejurări externe", ci se dezvoltă „dinăuntru în afară" [21], de unde interesantele observaţii privind basmul, despre care vorbeam mai înainte.

S-ar părea că printr-o astfel de atitudine în problemele artei, Eminescu ar rupe arta de viaţă, ceea ce nu corespunde adevărului. Studiul operei lui arată contrariul. Dealtminteri în citata notă manuscriptică, privitoare la strîngerea literaturii orale, poetul mai arată: *„... Materialul în care se sensibilizează ideea etern poetică sînt imaginile, — nu însă imaginile tuturor popoarelor, ci a aceluia la care ea sensibilizează. Tropii unei naţiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei naţiuni de vînători ori de păstori"* (ms. 2257, f. 61). Citatul ar putea fi întregit, cu alte idei, formulate în acelaşi sens, extrase din proza poetului cu caracter polemic, privind concepţia lui despre cultura naţională şi spiritul cosmopolit. Cum obiectul cercetării noastre e

---

[15] Cu deosebire v. articolul *Descoperiri mari*, retipărit în broşură, Oraviţa, 1872.

[16] Notiţe bibliografice, în „Timpul", 1880, 7 mai.

[17] Pentru istoric şi complexitatea problemei, vd. Kaarle Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926.

[18] Al. I. Odobescu, *Cîntecele poporane în raport cu ţara, istoria şi datinile românilor*, în *Opere*, vol. I, Editura pentru literatură, p. 295.

[19] B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, vol. I, Bucureşti, 1879 — *Cărţile poporane ale românilor*, p. XIII şi urm.

[20] V. „Convorbiri literare", an. VI, 1872, 1 iunie.

[21] Ms. 2257, f. 60.

limitat, doar în a surprinde cîteva idei despre folclor, ne oprim aici, spre a vedea în continuare, — după definirea actului creației de către Eminescu — conceptul de „autor" al acestuia în literatura populară.

Știm că romantici ca Alecsandri ori Russo și alții adoptaseră în această privință formulări vagi. Însăși o minte mai disciplinată științific, un contemporan al poetului, A. D. Xenopol, întrebîndu-se și el : cum se naște cîntecul, povestea, doina în popor, cine le-a făcut? răspundea aproape fără sens : „Nimeni". Încercînd totuși să definească autorul, tînărul istoric precizează : « ... *nici bătrînul* ce a istorisit pentru întîia oară », [...] *nici copila* ce a spus-o la clacă înfrumusețînd-o, [...] *nici cîntărețul* ce o istorisește după ani și după veacuri, [...] « *nimeni* » nu se recunosc a fi autorii poeziilor populare ; « *nimeni* », dar « *toți* », adică « *Poporul însuși prin mulți din membrii săi lucrează la producerea frumosului* ». Și mai departe adaugă că poporul » *El este și critic și autor*, [...] *lucrează prin mii de spirite, în timp de multe veacuri la o asemenea producere* [22].

Din cîte se observă, Xenopol deplasează discuția legată de actul creației în sine, pe ceea ce se întîmplă cu poezia populară ajunsă în mijlocul maselor. Și în acest aspect l-a interesat pe Eminescu ; el însă împletește momentul creației cu cel al circulației, formulînd conceptul în felul următor : « *Literatura populară nici nu se poate numi altceva decît cugetarea și productele fantaziei poporului însuși, care devin literatură în momentul care se produce prin scriere sau producere a clasei culte, care se potrivesc însă așa de bine cu gîndirea poporului încît, dacă acesta nu le-a făcut, le-ar fi putut însă face* » [23].

Ideea devine mai clară cînd, în continuare, poetul își exprimă, pe scurt, care sînt straturile care crează literatura populară : „*Țăranul, breslașul și învățătorul mic (preotul și învățătorul sătesc și cel de la oraș) sînt poporul în înțelesul strîns al cuvîntului și chiar numai în înțelesul lor poate fi vorba de literatură*".

Așadar Eminescu așează în frunte pe țăran ca factor important în crearea poeziei populare, căci de la el a adunat un întreg tezaur „tale quale", fără scădere și nealterate de pruderie, dar nu uită pe breslaș, pe micul meseriaș, pe micul intelectual, adică burghezul din lumea satelor și de la orașe, cu anumit rol în procesul de creare și colportare a literaturii populare. Și acest punct de vedere este nou. Iar dacă raportăm noțiunea de popor astfel concepută, la cea de literatură populară, ne dăm seama mai bine de ce și sfera acesteia apare la Eminescu mult mai largă.

Aminteam la început că poetul a fost preocupat să adune nu numai doine și strigături, balade și basme ale poporului de la țară, dar și cîntecele de lume, „irmoasele", un gen semiurban, produceri ale unor autori mărunți, colportate de către lăutari. Preocuparea manifestată de poet pentru asemenea literatură e dezvăluită în același articol, citat mai sus, în felul următor : « *Țăranii și breslașii au felul lor propriu, adesea original și frumos, de-a vedea lumea, iar învățătorii și preoții coboară cultura în jos* ». Astfel în „irmoase" ca și în „cărțile populare", colectate cu sacrificii bănești de către poet, el vedea o operă scrisă pe gustul poporului și care, prin împrăștiere în mijlocul lui, ajungea pînă la urmă folclorică. Acest interesant punct de vedere n-are nimic din concepția „bunurilor căzute" de la „masa celor bogați", adică de la clasa cultă, singura — după unii adepți ai teoriei aristocrate despre originea folclorului — în stare să producă opere de artă. Marele poet și-a manifestat, ca și Alecsandri, o totală încredere în puterea de creație a poporului în nenumărate rînduri. El o vedea însă ca un produs al întregului popor, al țăranilor și meseriașilor, al muncitorilor din orașe, al breslașilor, produs desăvîrșit folcloric prin circulație.

---

[22] A. D. Xenopol, *Poezia poporană*, în „Columna lui Traian", 1872, p. 214 — 215.
[23] V. *Scrieri politice și literare*, ediția I. Scurtu, 1905, p. 306.

Admirator și al trecutului îndepărtat, al Basarabilor și Mușatinilor, Eminescu nu putea uita și o literatură care se va fi creat de către cîntăreți ori anumiți poeți de curte. Ideea, care întregește concepția poetului despre popor și poezia lui, este exprimată în prefața scrisă la culegerea lui E. Baican, în termenii următori: „...Ceea ce presupuneam este însă că în vremea unora dintre dinaștii romîni cată să fi existat o epocă literară ale cărei rămășițe fragmentare se mai găsesc și astăzi și care pe zi ce merge se fărămițează".

Exprimînd asemenea idee, Eminescu nu era străin de un articol scris de filologul ieșean Al. Lambrior, care susținea și el că o întreagă literatură de curte a fost dată uitării[24]. Nu ne îndoim că va fi existat o asemenea poezie, zisă la ospețe și pe cîmpul de luptă, dar alături de ea existau însă și balade folclorice, create de către cîntăreții populari, care oglindesc conflicte dintre feudali și supuși, ridicate în sfera folclorului, în genul baladei despre Mihu și Corbea și atîtea altele.

Am încercat să surprindem concepția nouă și originală a lui Eminescu despre actul creației în folclor, despre natura și modul cum acesta ajunge în mijlocul maselor, și, de asemenea, am arătat care este sfera unor noțiuni, de popor și poezie populară. Ne mai rămîne să vedem, pe scurt, care este valoarea ei ca operă artistică și ce rost are în dezvoltarea unei culturi și literaturi naționale.

Expresie a acelui spirit al poporului manifestat în „materia sensibilă" și în „tropi" specifici, cele două ramuri de literatură — scrisă și orală — îi apar lui Eminescu ca un tot, una întregind pe cealaltă, literatura orală, dimpreună cu datine și obiceiuri fiind cele„ ... care întăresc vertebrele naționalității, acestea fac pe un popor să se cunoască pe sine însuși, 'l păstrează în originalitatea și tinerețea lui și-l mîntuie de platitudinile unei culturi cosmopolite"[25]. Afirmat atît de categoric, cu acea notă polemică obișnuită la Eminescu cînd este vorba de cultura națională, punctul de vedere de mai sus revine și într-o recenzie despre volumul de *Novele din popor* al lui Ion Slavici. Poetul subliniind perfecta legătură între cele două ramuri literare mai precizează: «Credem că nici o literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decît determinată ea însăși, la rîndul ei de spiritul acelui popor, întemeiată adică pe baza largă a geniului național. Aceasta nu e adevărat numai pentru literat, ci se aplică tot atît de bine la legiuitor, la istoric, la omul politic»[26]. Iar „geniul național", adaugă mai departe poetul «*nu este numai talentul autorilor, concepția lor curat romîneaască, ci și împrejurările că într-un mediu pe deplin stricat,* [...] *reflectă tinerețea etnică, curăția de moravuri, seninul neamului romînesc*».

Știm că Eminescu a repudiat în repetate rînduri, și uneori în termeni vehemenți, cultura cosmopolită. În această privință poetul mergea atît de departe încît socotea drept cosmopolit pe un poet ca Gr. Alexandrescu, fiindcă el s-a apropiat și a fost influențat de Lamartine sau Byron, și nu de „tinerețea etnică", de datini și de poezia populară. După părerea lui Eminescu, sin-

---

[24] In studiul *Obiceiuri și credințe la romîni*, în „Convorbiri literare", 1875, p. 1 și urm. Lambrior vorbește la un moment dat de pierderea baladelor noastre, a „... *cîntecelor zise la mesele domnilor... cu care se desfătau nu numai boierii și domnul, ci și solii țărilor străine*", ca unele ce n-au încăput „în cercul îngust" al poporului și care s-au pierdut, iar „*o clasă întreagă a rămas fără înfățișare în literatură și artă*". Continuînd lanțul judecăților în această direcție, Al. Lambrior ajunge la afirmații cu totul nefundate. El crede că „*scriptcarii de țară au păstrat cîntecele lirice în gustul țăranului*", iar cîte unul „... *mai spune jalnic cîte o baladă, rămășiță bătută de vînturi*". În acea epocă însă V. Alecsandri și G. Dem. Teodorescu culege vestitele balade din gura poporului, el însuși păstrător al acestei comori de preț.

[25] „Timpul", VII, 1882, 1 aprilie.

[26] Ibidem, 8 martie; cf. Buletinul „Mihai Eminescu", Cernăuți, VIII, 1937, nr. 15.

gurul Alecsandri a fost « ... *acela care și-a încuscrit din capul locului talentul său individual cu geniul poporului romînesc și de aceea el, împreună cu Negruzzi, Donici ș.a. e întemeetorul unei literaturi nu copiate sau imitate* ... »[27].

Puțin mai înainte, tot în cadrul unei „notițe bibliografice" din „Timpul" (1880, 8 mai), Eminescu exprimase idei asemănătoare. Prin tonul cum ele au fost formulate se observă că poetul avea sentimentul superiorității; ajuns scriitor național recunoscut de contemporani, el dădea îndrumări de cum trebuie să fie făcută literatura : « *Ceea ce voim să amintim scriitorilor noștri, în genere sînt următoarele* :

Nu în imitarea formelor străine consistă adevărata propășire. Luați de la străini gustul de-a pili și lucra cu dalta toate scrierile voastre, luați de la ei iubirea de adevăr, lipsa de suficiență, respectul ce ei îl au pentru obiectul pe care-l tratează cît și pentru publicul căruia se adresează ». Și Eminescu încheie cu următoarele cuvinte prin care arată marea importanță ce acordă folclorului în crearea unei literaturi naționale : „Dar o adevărată literatură trainică care să ne placă și nouă și să fie originală pentru alții nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui ". Asemenea cerințe s-au impus literaturii noastre clasice, și ele continuă să stăpînească spiritul ei de astăzi.

Noi sîntem obișnuiți să privim arta ca fenomen al oglindirii, în imagini tipice, unice și cu mare putere de generalizare, a vieții poporului. Ni se pare că Eminescu cînd vorbește de marele dramaturg englez ca și de *Miorița* este stăpînit de un același mod de a concepe poezia. Despre cea din urmă, poetul scrie că este „acea inspirațiune fără seamăn, acel suspin al brazilor și al izvoarelor din Carpați" ; întrebîndu-se : „Ce se află totuși în acest cîntec? Nimic și tot ... Nimic, căci cugetările nu sînt decît cugetările simple ce le poate avea un adevărat cioban. Tot, pentru că aceste cugetări sînt îmbrăcate în haina regală a poeziei" [28]. În cele cîteva rînduri, marele poet a surprins cu destulă finețe valoarea esențială a fondului și măiestriei artistice a celebrei balade, într-o vreme cînd despre ea se spuneau sterilități mitologice, chiar de un spirit cultivat, ca Al. I. Odobescu[29]

Scrise la intervale și în diferite perioade din viața poetului, asemenea consemnări manuscriptice ori „notițe bibliografice" — cum îi plăcea modest să-și intituleze scurtele articole — Eminescu exprimă totuși o concepție plină de interes despre artă, în genere, și în special despre literatura populară. O idee însemnată în vremea studiilor este reluată și formulată mai bine, în contextul unor recenzii de la „Timpul". Noțiunile și ideile nu sînt vagi generalizări, întotdeauna poetul lasă să se întrevadă în formularea lor scurtă o profunditate a unui spirit cultivat, cu o solidă orientare filozofică. Însăși expresia atît de frumoasă și potrivită, că balada *Miorița* este îmbrăcată în „mantia regală a poeziei", dacă o raportăm la o mai veche însemnare a poetului, făcută în limba germană în preajma lui 1870, ne dăm seama mai bine de cîtă putere de pătrundere a esențelor poeziei populare era în stare Eminescu. Iată aceste puține rînduri : „*Farmecul cîntecului popular stă în aceea că el este expresia cea mai scurtă a simțirii și gîndului, că lasă la o parte tot ce este neesențial.* (Poetul va fi avut în minte, cînd scria, multele doine pe care le nota cu „Vortrefflich" — „f. bine"); *el are un limbaj exclusiv al simțirii, iar ca să-l exprime pe cît posibil așa de proaspăt renunță complet la regulile rimei, înlocuiește după dorință sonoritatea rimei, amestecă versuri albe, construiește versuri total fără obligație, alege mereu cuvîntul cel mai simplu*". Iar după expunerea acestor elemente fundamentale de poetică populară, Eminescu încheie :

---

[27] „Timpul", VII, 1882, 8 martie.
[28] La Grațian Jurcan, în „Iașul literar", 1963, nr. 10, p. 80.
[29] *Răsunete ale Pindului în Carpați*, în *Opere*, vol. I, ediția Minerva, p. 210—213.

« Sperăm că se găsesc mai departe suflete deschise care să nu se sinchisească de o rimă nepotrivită şi care să se poată bucura de clara, aromata băutură de aur a cîntecului nostru popular, în loc să dorească pe cea de portocale şi zahăr ».

Formulate fragmentar şi sporadic, asemenea idei ce privesc actul creaţiei şi al circulaţiei poeziei populare ca şi natura intimă ori rostul ei în literatura scrisă, nu erau cu totul străine de acea vreme. Meritul lui Eminescu a fost de a le fi exprimat mai clar şi în cuvinte potrivite unei concepţii proprii despre folclor.

PROBLEME DE AUTENTICITATE ÎN CORESPONDENȚA EMINESCU PUBLICATĂ DE OCTAV MINAR

DE

SORIN ALEXANDRESCU

Printre istoricii literari romîni, Octav Minar a constituit totdeauna un caz aparte. A scris numeroase volume și articole, însoțite mai totdeauna de notificări „inedite", care au stîrnit mereu discuții dar n-au convins niciodată pe nimeni. Unii i-au contestat chiar valabilitatea afirmațiilor, ceîndu-i probe. Dar Octav Minar s-a învrășunat o viață întreagă în a lansa documente inedite fără a le confirma nici cu originale nici cu fotocopii. În fața mirării, neîncrederii și atacurilor chiar vehemente, el s-a refugiat într-o tăcere *ofensată*, *menită* parcă să încurajeze pe adversari. Nimeni n-a putut înțelege de ce acest om nu s-a apărat niciodată prin nici un articol polemic, de ce acest istoric literar nu și-a confirmat calitatea prin oferirea publică a unor documente anunțate și de ce acest om, hulit de atîția, a perseverat zeci de ani într-o atitudine inexplicabilă și perfect bizară.

A continuat însă, la fel de ciudat, să publice. Au apărut astfel o serie de cărți care au vehiculat informații ce puteau fi importante pentru viața unor mari scriitori romîni. Publicul le-a citit și, într-o oarecare măsură, le-a acceptat[1], pentru că veneau în sensul în care imaginația populară modela legendele despre Eminescu, Caragiale sau Veronica Micle. Istoricii literari de prestigiu [2] n-au pus însă niciodată bază pe aceste informații, așa încît, astăzi, cărțile lui Minar au rămas pe raftul cu curiozități al istoriei literare. Paginile de față nu au reușit să aducă date noi despre cărțile în cauză[3], singura lor intenție fiind a le verifica, fără prejudecăți, ca pe o obișnuită colecție de documente.

---

[1] Al. Șerban, *Eminescu despre Maiorescu*, în „Flacăra", 17 mai 1914. Comentează favorabil informațiile lui Minar.

[2] G. Călinescu, *Octav Minar, necrofor eminescian*, în „Viața romînească", XXIV (1932), vol. LXXXIX, p. 361–363. Respinge ca neștiințifice articolele lui Minar bazate pe documente inexistente. Cf. și Gh. Bogdan-Duică, *Mihai și Veronica*, Buletinul „Mihai Eminescu", 1932, nr. 8, p. 10–15. Lecca Morariu într-o notă din același număr, p. 164, face trimiteri la volumele lui Minar, „pentru cine va studia autenticitatea corespondenței Eminescu-Veronica Micle în versiunea Octav Minar" (!).

[3] Octav Minar refuză sistematic orice discuție asupra acestor probleme ca și intențiile Academiei de a cumpăra documentele sale.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 375–384, BUCUREȘTI, 1964

Octav Minar a început să scrie despre corespondența lui Eminescu încă din 1913 publicînd o serie de articole în reviste literare pe care le-a retipărit apoi în diverse volume[4]. Dacă totalul acestora pare impresionant, realitatea dezamăgește pentru că foarte multe scrisori și comentarii apar identice în mai multe volume, fiind simple reluări[5].

Atrage atenția, de la început, faptul că Minar nu indică niciodată surse de informații *verificabile*. Vorbește astfel despre un vechi servitor al familiei Eminovici, Costache Crețu, care prin 1908 l-ar fi dus să viziteze conacul de la Ipotești[6]. Aici ar fi vizitat diversele lui încăperi, ar fi filmat casa și împrejurimile, printre care și teii din curte pe care bătrînul Crețu i-a indicat ca fiind sădiți chiar de poet. Informațiile lui Crețu au fost însă contestate chiar de Matei Eminovici[7], conacul a fost mai tîrziu dărîmat iar bătrînul servitor a murit curînd.

Altădată, Octav Minar vorbește despre doamna Macri[8] care i-ar fi făcut diverse comunicări, dar adaugă imediat că persoana în chestiune „este azi decedată".

Foarte multe afirmații sînt bazate pe „memoriile" redactate de Matei, Nicolae sau Aglaia Eminovici[9]. Dintre acestea, numai cele ale primului au fost văzute de lumina tiparului[10] și ele nu conțin nimic care să susțină părerile lui Minar. Celelalte „memorii" n-au mai fost citite de nici un alt muritor în afara lui Minar, tot așa ca și alte „surse", misterioasele colecții de scrisori, Stefanelli, Burlă, Novleanu[11].

Într-un rînd[12] Octav Minar mărturisește a fi găsit un pachet de scrisori legate cu panglică în familia Virginiei Micle-Gruber, fiica Veronicăi, pe care pachet mama acesteia ar fi scris: „Aici este corespondența mea cu Eminescu, o parte din scrisorile mele sînt aici, o parte au rămas la el. De voi trăi, voi scrie ceva relativ la fazele acestui amor trist și nefericit, de voi muri, lumea să ierte: „Toate relele ce sînt / Într-un mod fatal legate de-o mînă de pămînt", cum a zis însuși Eminescu". Minar precizează că această corespondență „se zice" c-ar fi avut-o mai întîi Maiorescu, care ar fi reținut din ea scrisorile în care erau criticați prea violent unii membri ai Junimii. Același lucru este afirmat de Minar în altă parte[13] și despre Iacob Negruzzi, dar cuvintele acestuia nu apar în locul pe care-l citase Minar, în „Convorbiri literare". Totuși, într-un mod miraculos, chiar scrisorile reținute de liderii Junimii sînt cunoscute de Minar, care le-a publicat în revista „Luceafărul", ca și într-unul din volumele sale[14]. De altfel pentru a preîntîmpina ironiile, el adaugă că o serie de scrisori le-a căpătat de la un „anticar".

[4, 5] Articolele despre Eminescu și Junimea au apărut în „Luceafărul", XII (1913), p. 9, 130 și republicate în volumul *Veronica Micle, Dragoste și poezie*, Buc., f.a. Articolul *Eminescu despre Gogol*, în „Lupta", 1927, septembrie 23, p. 1, a reapărut în volumul *Eminescu. Aspecte din viața și opera poetului*, Buc., f.a. Articolul *Eminescu despre Pușkin după scrisori inedite* din „Cele trei Crișuri", 1936, nr. 1—2, p. 21 este republicat în „Universul", 1937, nr. 31 (1 februarie), p. 1. În „Adevărul literar și artistic", X (1931) nr. 540, p. 9 apare articolul *Conacul de la Ipotești unde a copilărit Eminescu*. O serie de articole reproducînd comentariile lui Eminescu asupra lui Platon, Aristotel, Descartes, Kant, apar în „Adevărul literar și artistic", 1931, nr. 93, 103, 134, 136 ca și în volumul *Eminescu. Probleme și analize*, Buc., 1924. În afara volumelor amintite, Octav Minar a mai publicat următoarele volume: *Cum a iubit Eminescu*, Iași, f.a. ed. a II-a, Buc., f.a.; *Eminescu în fața justiției*, Buc., 1914, relatare a procesului de la Iași în legătură cu gestiunea Bibliotecii Centrale; *Eminescu comemorativ*, Iași, f.a. cuprinde mai mult material iconografic; romanul *Simfonia venețiană*, Buc., f.a.

[6] Conacul de la Ipotești, *loc. cit.*

[7] Matei Eminovici, *Memoriu*, în „Junimea literară", 1924, p. 4—8.

[8] Veronica Micle, *Dragoste și poezie*, p. 22.

[9, 11] *Eminescu. Aspecte din viața și opera poetului.*

[10] „Fîntîna Blanduziei", 1889, nr. 27. Republicat în volumul *Mihai Eminescu, Diverse*, Iași, Șaraga, 1889.

[12] *Cum a iubit Eminescu*, p. 93.

[13] *Dragoste și poezie*, p. 40.

[14] Vezi notele 4 și 5.

În cele din urmă, sursa cea mai des citată este „colecția mea de scrisori", pe care, cum am mai spus, Minar n-a arătat-o niciodată nimănui. O singură dată [15] ele sînt fotocopiate : înșirate pe-o masă, vreo zece — douăsprezece coli de hîrtie scrise mărunt și fotografiate de sus, așa încît nu se poate distinge absolut nimic.

Neputîndu-se verifica nimic pe această cale, singura posibilitate care ne-a rămas a fost critica internă, de text. Am separat, astfel, mai întîi scrisorile autentice, adică cele publicate și în facsimil, de către Torouțiu sau alți cercetători [16], ca și cele văzute de noi în manuscris, respectiv scrisorile Veronicăi Micle, aflate la Biblioteca Academiei, și publicate de către N. Baboianu [17]. Trebuie amintit că mai există acolo și un alt grup de scrisori ale ei, însă copii nu originale, predate Bibliotecii, se pare, chiar de către Minar !

Întreg restul corespondenței a fost considerat, în lipsă de probe, ca îndoielnic și a fost supus unor multiple confruntări cu scrisorile autentice ca și cu unele date sigure din biografia și opera lui Eminescu. Aceste operații ne-au permis să stablim cîteva „categorii' de fapte care pun autenticitatea scrisorilor publicate de Minar sub semnul întrebării.

În volumul *Cum a iubit Eminescu*, p. 51—52, apare la un moment dat următorul fragment dintr-o scrisoare trimisă de Veronica Micle lui Eminescu. „Te-am lăsat singur și mă tem că iar îți vei pierde și drumul și cărarea. Dar, mă rog, ce înseamnă această viață dezordonată pe care o duci? Ce fel, la 5 ore dimineața tu încă nu te-ai culcat? ".

Cuvintele aparțin într-adevăr Veronicăi dar au parvenit poetului prin două scrisori diferite. Prima frază aparține unei scrisori din 5 februarie 1882 iar următoarele, scrisorii din 18 februarie 1882.

Pornind de la conținutul și tonul afectiv oarecum similar al celor două scrisori, Minar realizează un fel de *fotomontaj*, producînd o a treia scrisoare din fraze luate din alte două. Fără o examinare atentă, faptul trece neobservat pentru că frazele constituie, într-adevăr, un context *verosimil*. Tocmai pentru aceasta, metoda a mai fost utilizată și în iconografie ca și în aplicarea unor versuri în facsimil pe diverse cărți poștale sau desene de un flagrant prost gust, menite să confere, după Minar, o aură sentimentală textului eminescian [18].

O metodă și mai frecvent utilizată, fiind mai greu verificabilă, este *completarea* corespondenței cunoscute, prin alte scrisori, *deduse* din primele. Cum fiecare conține un răspuns, implicit sau explicit, la o alta, precedentă, este foarte ușor unui om care le urmărește cu atenție să-și imagineze aproximativ ce conținea cea care lipsește. Este obținut astfel un efect foarte important, cel de *continuitate* a „corespondenței" publicate, lucru indispensabil pentru verosimilitatea ei. Totuși „reconstituirea" nu poate fi perfectă, rămîn unele fisuri care atrag imediat atenția.

Se știe [19] că Ștefan Micle, soțul Veronicăi, a murit în 6 august 1879. Eminescu trimite puțin timp după aceea o scrisoare de consolare, plină de tact, în care exprimă Veronicăi, dragostea sa într-o formă atît de gravă și caldă în același timp, încît respectul datorat memoriei lui Micle rămîne neatins. Scrisoarea a fost publicată de Torouțiu și apare, întocmai, și într-un

---

[15] *Simfonia venețiană*, p. 97. În *Dragoste și poezie*, p. 44 există un autograf Eminescu, care rămîne însă de verificat grafologic, deoarece pare contrafăcut.

[16] Torouțiu, *Studii și documente literare*, Buc., vol. IV, 1933. Aug. Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui M. Eminescu*, Buc., Edit. Acad. R.P.R., 1962.

[17] Manuscrisul cu cota S $\frac{4(1-11)}{LXVII}$ Cf. și M. Baboianu, *Iubire-Durere*, Buc., 1905.

[18] Mai ales volumul *Veronica Micle. Dragoste și poezie.*

[19] Torouțiu, *op. cit.*, p. 297.

volum al lui Minar [20]. Apar însă aici, în continuare și răspunsurile Veronicăi. Primul este datat 12 august. Veronica „apreciază" „înălțimea sufletească" a poetului și apoi se descrie pe sine astfel: „Sînt atît de slabă că abia pot cugeta și mai pot lega o idee de alta". În continuare ea remarcă însă că datorită firii umane, durerea însăși este relativă, „mi-e groază cînd gîndesc că va veni o zi în care durerea mea de azi fără urmă va pieri". După numai opt zile, la 20 august, Minar consideră că Veronica a trimis o nouă scrisoare, în care, fără nicio urmă de suferință, ea se plînge pe un ton vehement lui Eminescu de modul în care a fost căsătorită fără voia ei, cu un bărbat pe care nu l-a iubit niciodată. Faptul în sine este adevărat și sentimentele Veronicăi pentru Micle sînt cunoscute. Dar după elevația scrisorii lui Eminescu, după modul în care se descrie pe sine la 12 august, Veronica nu cred că putea scrie asemenea rînduri numai la o săptămînă diferență: „Înțeleg că naivitatea mea a fost speculată de toți în folosul lor și numai al lor, însă ce puteam să fac? Era prea tîrziu să pot opri pe criminali de-a făptui omorul contra vieții mele. Am tăcut și m-am supus". „Criminalii" erau mama ei și Ștefan Micle, omul pe care nu l-a iubit, dar l-a respectat în tot timpul vieții lui. „Naivitatea" ei n-a împiedicat-o de-a fi martorul principal al acuzării împotriva lui Maiorescu, în faimosul proces de morală, la care participa, de altfel și Micle! Scrisoarea din 20 august ni se pare de aceea incredibilă, iar fraza citată din scrisoarea precedentă („mi-e groază cînd gîndesc...") pare a avea scopul de-a o „anunța".

De altfel nici scrisoarea din 12 august nu este scutită de inadvertențe. După fraza: „Ești atît de generos încît mă întrebi de starea în care am rămas și cu ce m-ai putea îndatori; cînd voi fi mai în putere și mai liniștită ți le voi spune toate", după care Veronica îl roagă pe poet să se intereseze la București de salariul lui Micle și pensia ei, pe care urmează să le primească. O asemenea rugăminte este perfect firească dar se întîmplă că Eminescu este atît de copleșit de dragostea lui încît *nicăieri* în scrisoarea de consolare pe care-o trimite Veronicăi n-o întreabă cu ce ar putea-o „îndatori"! Fraza citată îi aparține evident lui Minar care a vrut, probabil, să obțină iarăși un fir de legătură între scrisori, și, în același timp, să justifice prin acel evaziv „toate", un fapt foarte important: lipsa totală din răspunsul Veronicăi a celei mai mici aluzii sau fraze directe, privitoare la profunda declarație de dragoste din scrisoarea poetului. Răspunsul este amînat pînă la următoarele scrisori publicate de Minar!

Alt exemplu. Într-o scrisoare a lui Eminescu către Veronica [21] apar aceste fraze: „Arhicanalia despre care îmi scrii tu a venit în București. Mi-a vorbit cu răutate despre tine și m-a făcut să cred că lumea judecă ca și dînsul... Vroiam să-l pălmuiesc. Eu știu mai bine decît toți că tu ești o femeie cinstită nobilă și că respecți pe Micle, cu toate că îi din admirație și la mine". Minar însoțește scrisoarea cu mențiunea „fragment dintr-o scrisoare trimisă de Eminescu din București în anul 1881". Termenul de „arhicanalie" care se referă la acel misterios personaj Car, sinonim pentru mulți cu Caragiale, apare într-adevăr într-o scrisoare a Veronicăi din 23 februarie 1882 dar este posibil să fi circulat și în scrisori anterioare („nu există ființă mai arhicanalie, cum ai numit-o tu", spune Veronica) unde mai apare și termenul „domnul în cestiune" [22]. La 28 decembrie 1881 Eminescu îi scria Veronicăi despre o împrejurare în care „l-a bruscat în societate pe domnul în chestiune". Episodul Car a umbrit viața celor doi îndrăgostiți în timpul anului 1881 și la începutul anului 1882, și, poate, și în acel an 1880 în care lipsa scrisorilor dintre

---

[20] Torouțiu, *op. cit.*, p. 136—137. Octav Minar, *Cum a iubit Eminescu*, p. 85—89. N ic. Baboianu, *op. cit.*, p. 129—132, cu un fragment autograf.

[21] Octav Minar, *op. cit.*, p. 80—81.

[22] Scrisorile manuscris ale Veronicăi Micle din 5 și 9 februarie 1882.

ei ar coincide cu o perioadă de răceală cauzată de intrigile aceluiaşi personaj [23]. Datarea lui Minar poate fi exactă deci şi scrisoarea ar părea autentică dacă n-ar exista ciudata frază de la sfîrşit. Episodul discutat nu a putut avea loc în niciun caz *înainte* de moartea lui Micle, deci înainte sau la începutul anului 1879. „Respectul pentru Micle" şi „admiraţia" pentru poet aparţin cu totul altei faze din dragostea celor doi: iată deci un exemplu în care o scrisoare aparent autentică şi perfect verosimilă devine suspectă, printr-o singură frază „greşită" ca... deducţie.

La fel se întîmplă cu scrisorile Veronicăi [24] de la începutul anului 1882, în raport cu scrisoarea autentică a lui Eminescu din 28 februarie al aceluiaşi an, în care acesta notează: „îmi scrii că vrei să mergi la Viena". Cum de n-apare această doleanţă a Veronicăi în niciuna din scrisorile publicate de Minar? Lucrul era important pentru că devine, în scrisoarea lui Eminescu şi probabil în general în corespondenţa lor de atunci, o dovadă a convingerii lui despre incompatibilitatea profundă dintre poetul sărac, devotat muncii, şi femeia tînără dornică de bucurii, petreceri, călătorii, pe care celălalt nu i le poate oferi. Prea amare sînt constatările lui Eminescu pentru ca gîndurile lui — şi ale ei — să nu fi răzbătut şi în alte scrisori!

În fine o a treia categorie de intervenţii ale lui Minar în corespondenţa Eminescu-Veronica Micle se referă la asemănarea suspectă a unor fraze din aceste scrisori, cu altele, din scrisorile autentice. În multe cazuri Minar, pornind de la anumite gînduri, sentimente, atitudini exprimate în corespondenţa autentică, le-a reluat, exprimîndu-le în cuvinte apropiate, în „corespondenţa" publicată de el. Desigur, orice corespondenţă implică repetiţii, dar „variantele" lui Minar cuprind o anumită exagerare, o îngroşare stilistică, greu de conceput la Eminescu şi chiar Veronica, atît de atenţi şi măsuraţi în vorbele lor.

O scrisoare a Veronicăi [25] din anii 1881—1882, consecutivă unei crize temporare în relaţiile lor, începe cu cuvintele: „Je mérite que vous me lisiez". O variantă din „Simfonia veneţiană" începe aproape identic: „Domnul meu, ai indulgenţa şi mă citeşte". Dacă formulele introductive pot semăna, la nevoie, e mai greu de acceptat similitudinea altor fraze. „În zadar cer de la doctori acid prusic şi nu vrea nimeni să mi-l dea. Dă-mi-l dumneta... Odată ziceai să murim împreună, ca de fraze...", spune Veronica în romanul lui Minar. Gestul acesta melodramatic şi puţin vulgar de cerere a otravei nu putea fi făcut de Veronica, ale cărei scrisori respiră numai delicateţe, discreţie şi pasiune gata să renunţe, dacă fericirea celuilalt e în joc. Frazele sînt ale lui Minar dar aduc aminte de relatarea duioasă şi puţin tristă a morţii aproape simultană a unor prieteni, soţii Aslan, din scrisoarea Veronicăi, datată 18 februarie 1882, care cuprinde şi acest comentar (trădat oarecum de fraza „odată ziceai să murim împreună..."): „Si nous pouvions mourir comme cela. Ce ne serait pas le mort mais une union éternelle. Dar nu va fi aşa ci voiu muri departe, fără să se plîngă unul pe altul". Destinul a vrut să împlinească dorinţele Veronicăi dar nu în „interpretarea" lui Minar!

Într-o scrisoare [26] din ianuarie 1882, Eminescu îşi cere iertare Veronicăi pentru întîrzierea cu care îi răspunde, motivînd faptul prin sfaturile şi bîrfelile prietenilor care i-au anihilat voinţa, împiedecîndu-l să-i scrie. La mod cu totul neaşteptat întîlnim cuvintele citate, într-o scrisoare publicată de Minar [27]. Ea ar data din... 1874 şi ar fi fost adresată de Eminescu, din Viena, lui Şerban Eminovici!

---

[23] Cf. Scrisoarea lui Eminescu către Henrieta din 20 aprilie 1880. În: Torouţiu, *op. cit.*, p. 139—140. Cf. Scrisoarea Veronicăi Micle către Eminescu din 27 iunie 1880. În: Gh. Bogdan-Duică, *Mihai şi Veronica*, loc. cit.

[24] Torouţiu, *op. cit.*, p. 147—148.

[25] Scrisoare manuscris, fără dată. Cf. şi Baboianu, *op. cit.*, p. 95—101. *Simfonia veneţiană*, p. 24.

[26] Torouţiu, *op. cit.*, p. 145.

[27] *Dragoste şi poezie*, p. 27. Criticată ca neautentică şi de G. Călinescu în *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Buc., Cultura naţională, 1932, p. 247—248.

Şi alte asemenea nepotriviri de date atrag atenţia. O serie de scrisori considerate de Minar a fi fost schimbate în anul 1886 [28], aparţin, ca tonalitate afectivă, stil, unor alte perioade din viaţa poetului şi amintesc chiar de fraze întîlnite în scrisorile autentice. Patetica declaraţie de dragoste aminteşte de cuvintele pasionate ale corespondenţei din 1882 iar introducerea justificativă, „timpul a şters toate imputările" aminteşte de laconicul bilet trimis Veronicăi în 1888 : „Dragă Veronică, uită totul, Nenorocirea care m-a lovit e destulă pedeapsă că n-am voit să te ascult" [29]. În 1886 n-a avut loc nici o revedere Eminescu-Veronica Micle, şi este greu de presupus că poetul, pradă unei vieţi dezordonate, greu controlate de raţiune [30], să fi putut scrie atunci o atît de pasionată scrisoare de dragoste, ca cea publicată de Minar.

Asemenea inadvertenţe nu se referă numai la datare ci şi la construcţia gramaticală a unor fraze. Iată un exemplu. „Nu ştiu de unde căpătase o lunetă. În fiecare seară şedeam cu *dînsul* (subl. ns. — *S. A.*) care îmi explica mersul stelelor pe cer". Fragmentul este citat de Minar ca aparţinînd unei scrisori a lui Eminescu către Veronica Micle [31]. Logica morfologică cere ori ca scrisoarea să fie iscălită de Veronica, care poate vorbi despre *dînsul*, ori, dacă ar fi fost scrisă de Eminescu, el trebuia să se refere la *dînsa* ca interlocutor posibil.

În fine, o ultimă categorie de inadvertenţe este cea care se referă la geneza unor poeme eminesciene. La „Simfonia veneţiană", de exemplu, Minar îl evocă pe Eminescu privind vechile palate ale Veneţiei şi scriind sonetul *Veneţia*. Or, se ştie foarte bine că primele variante datează încă de la Viena, poemul fiind practic terminat în momentul călătoriei în Italia [32].

Am insistat mai mult asupra modului în care Minar prezintă corespondenţa lui Eminescu cu Veronica Micle pentru că ea suscită numeroase semne de întrebare. Suspiciunea care a înconjurat aceste scrisori este, din păcate, motivată. Numeroasele inadvertenţe fac imposibilă acceptarea drept autentică a acestor scrisori în bloc. Evident, fragmente de scrisori ca şi unele scrisori întregi nu contrazic logica faptelor, cel puţin la stadiul actual al cunoştinţelor asupra relaţiilor Eminescu-Veronica Micle. Marile pete albe din corespondenţa lor autentică au făcut foarte posibilă completarea ei de către Minar. Analiza noastră nu poate trece prin sită, frază cu frază, întreg materialul „inedit" publicat de acesta, dar elementele suspecte semnalate ni se par suficiente pentru a justifica neîncrederea cercetătorului, chiar în cazurile în care unele fragmente ămîn verosimile, deoarece metoda însăşi de lucru a lui Minar este, în cel mai bun caz, deficitară.

Dacă scrisorile care rămîn, în linii mari verosimile, vor putea primi confirmări viitoare, cu atît mai bine. Atît timp însă cît acestea lipsesc şi în primul rînd atestările cu originale sau fotocopii ale lui Minar însuşi, ele alunecă fatal în zona de umbră proiectată asupra lor de scrisorile pe care o analiză atentă le descoperă ca neautentice.

Un al doilea grup de scrisori ale lui Eminescu, publicate de Minar, au drept obiect relaţiile poetului cu Junimea [33].

Tonul acestor scrisori este violent antijunimist. Eminescu acuză pe Negruzzi că nu înţelege nimic din poeziile lui şi că le publică numai pentru a mări creditul artistic al „Convorbirilor iterare". Iacob Negruzzi ar fi un personaj linguşitor, nesuferit, iar Titu Maiorescu un vanitos incorijibil. În discuţiile lor, acesta din urmă îi impunea poetului punctul său de vedere, profitînd de faptul că Eminescu era legat de Junimea prin diverse însărcinări publice. El îl asculta însă

---

[28] *Dragoste şi poezie*, p. 99—100.
[29] Torouţiu, *op. cit.*, p. 168.
[30] G. Călinescu, *op. cit.*, 431—436.
[31] *Eminescu. Aspecte din viaţa şi opera poetului*, p. 57.
[32] M. Eminescu, *Opere*, Ed. Perpessicius, vol. III p. 146 şi urm.
[33] V. notele 4 şi 5.

absent şi chiar dacă trebuia să accepte intervenţiile lui, n-a scris niciodată nimic inspirat direct de Maiorescu. Acesta i s-a părut un „păianjen care urmăreşte prada", mai ales atunci cînd o bîrfea pe Veronica.

Afirmaţiile sînt grave şi ele pot arunca o lumină nouă asupra relaţiilor dintre poet şi Junimea. De aceea au şi fost primite cu circumspecţie [34]. Spre deosebire de grupul scrisorilor de dragoste, acestea pun, pe lîngă problema autenticităţii, posibilitatea a însăşi *atitudinii* poetului.

Minar a mai publicat, cu altă ocazie [35], scrisori schimbate de Eminescu şi Veronica Micle în legătură cu mentorul Junimii şi atitudinea lor faţă de el. Poetul îi povesteşte atunci Veronicăi modul în care a fost primit de Maiorescu care dezaprobă proiectata lor căsătorie. Eminescu pleacă de acolo tăcut şi revoltat de lipsa de comprehensiune a filozofilor faţă de poeţi. Veronica îi răspunde la 13 septembrie 1880, se arată îndurerată [36] de antipatia lui Maiorescu faţă de ea, dar şi bucuroasă de insistenţele lui Eminescu şi, în fine, se arată gata să renunţe pentru a nu contraria prietenia lui Maiorescu pentru poet, de care acesta avea nevoie.

Ambele scrisori au un ton moderat, respectuos, deşi revoltat faţă de Maiorescu. Diferenţa dintre acestea şi cele publicate în „Luceafărul" care aparţin, după Minar, tot anului 1880, este bătătoare la ochi. Iată însă că Z. N. Pop a descoperit [37] o scrisoare autentică, a Veronicăi Micle către Haşdeu, din 8 decembrie 1880, în care se plînge cu o violenţă amară de atitudinea lui Maiorescu şi citează cu satisfacţie cuvintele lui Eminescu care ar fi numit Junimea, în faţa ei, „haremul lui Maiorescu" iar pe Mite Kremnitz, „sultana favorită". Tot Z. N. Pop publică şi nişte versuri satirice ale lui Eminescu [38] îndreptate contra Convorbirilor, acea „revistă agiamie" unde „tonţii sînt duşi de nas de şarlatanii", ca şi o scrisoare [39] a lui Iacob Negruzzi către Maiorescu, din 1876, unde acesta se arată mirat de entuziasmul celuilalt pentru poet în care, el unul, nu găseşte decît „idei obscure în formă obscură".

Scrisoarea către Haşdeu ni se pare importantă pentru că atestă o anumită exasperare a sentimentelor Veronicăi şi a lui Eminescu în faţa intransigenţei maioresciene. Este probabil că discuţia dintre ei, în ciuda unui respect general, a izbucnit uneori şi în cuvinte tari. Mi se pare posibil deci ca într-un moment de furie Eminescu să fi trimis Veronicăi şi scrisori violente contra magistrului lor.

Sînt atunci scrisorile publicate de Minar autentice? Iată o întrebare la care răspunsul afirmativ cert nu poate veni în urma unei singure confruntări, ci numai bazat şi pe alte atestări, dacă nu chiar pe consultarea originalului. În orice caz, ne aflăm acum în faţa unor scrisori pentru care există o doză oarecare de verosimilitate, bazată nu pe un sentiment foarte general, ca în cazul scrisorilor de dragoste, ci pe unele împrejurări concrete ale vieţii lui Eminescu.

De aici şi pînă la a considera scrisorile publicate ca o dovadă definitivă a antijunimismului lui Eminescu, aşa cum a făcut Minar, este o mare distanţă. Frămîntările anului 1880 şi 1881 au putut determina poate o reacţie antimaioresciană [40] dar aceasta nu poate fi în nici un caz confundată cu o atitudine generală şi permanentă faţă de Junimea. Aşa cum arată şi acad. G. Căli-

---

[34] Într-o notă, redacţia revistei „Luceafărul" se desolidarizează de conţinutul articolului.

[35], [36] *Dragoste şi poezie*, p. 47—48.

Într-o altă scrisoare publicată de Minar (*Cum a iubit Eminescu*, p. 98), Veronica se arată fericită de vizita pe care i-a făcut-o Maiorescu în urma căreia „pacea şi iertarea atît de mult dorite de mine le-am căpătat'". Minar nu explică contradicţia de atitudine, în nici un fel.

[37] Z. N. Pop, *op. cit.*, p. 354.

[38] *Ibidem*, p. 379.

[39] *Ibidem*, p. 315.

[40] Nu trebuiesc uitate respectoasele scrisori trimise de Eminescu lui Maiorescu, în timpul studenţiei sau mai tîrziu, pe cînd era bolnav în sanatoriul Döbling (cf. Torouţiu, *op. cit.*, vol. IV) ca şi mai multe dovezi de prietenie reciprocă.

nescu [41], similitudinile de concepţie între Maiorescu şi Eminescu nu pot fi trecute cu vederea, de dragul unor diferenţe temperamentale sau ale unor neînţelegeri personale de moment.

Apoi desigur că membrii Junimii, chiar cei marcanţi, nu se puteau ridica, cel puţin totdeauna, la înălţimea poeziei eminesciene. Existau desigur ironii, de care uneori [42] Eminescu se plînge, pe care alteori le ignoră sau cărora le răspunde în acelaşi fel. Un acord fundamental între criticismul junimist şi cel eminescian a existat însă şi nici el nu poate fi uitat în favoarea unor fricţiuni de moment. Eminescu era o personalitate prea independentă pentru a fi înregimentată total în Junimea, la fel ca membrii ei obişnuiţi. Independenţa nu înseamnă însă ostilitate. Chiar dacă autenticitatea scrisorilor publicate de Minar ar fi dovedită, ele nu ar putea duce la concluziile pe care le-a vehiculat acesta. Iar acum, în stadiul unei pure verosimilităţi, ele nu pot pretinde alt rol decît acela de a ne atrage atenţia asupra unei anumite distanţe dintre poet şi cercul de ascultători de la Junimea, lucru cunoscut deja şi din alte surse.

În fine, un al treilea grup de scrisori Eminescu publicate de Minar se referă la modul în care poetul a cunoscut literatura rusă. Articolele lui Minar din „Lupta" [43] se bazează mai mult pe cronicile dramatice ale lui Eminescu la *Revizorul* şi nu aduc elemente noi. Cele despre Eminescu şi Puşkin [44] sînt însă de-a dreptul senzaţionale şi au şi provocat numeroase comentarii. Dacă există însă similitudini între Eminescu şi romantismul rus, ele nu pot fi explicate în nici un caz printr-o lectură directă a poeziei lui Puşkin în original, lucru care aparţine pe de-a-ntregul imaginaţiei lui Minar.

Eminescu pleacă pentru tratament în 1885 la Liman, lîngă Odesa, în stabilimentul doctorului Joachimovicz. De acolo trimite o serie de scrisori la Iaşi, plîngîndu-se de plictiseală şi singurătate. Minar publică o astfel de scrisoare către profesorul Novleanu. În aceasta, Eminescu dă o serie de amănunte asupra temperaturii (12° Réaumur), vremii (ploaie continuă) şi ocupaţiilor lui (citeşte Neue Freie Presse): „cocostîrc străin măsur malurile limanului cu picioarele mele axioloage". După o discuţie cu fata doctorului, ea îi oferă un volum Puşkin, în ruseşte. Întîi el citeşte cu un dicţionar rus-german, îl „descifrează" uşor pentru că e deprins cu caracterele slavone, apoi Eminescu notează: „De trei zile frunzăresc poeziile lui Puşkin fără nici o sforţare şi cu plăcere, îmi grăieşte într-o limbă pe care n-o pot gusta încă dar îi bănuiesc minunata lui creaţiune poetică". „Sînt copleşit de versurile lui, izvor de apă vie..." La mirarea familiei doctorului Joachimovicz asupra repeziciunii învăţării limbii ruse, Eminescu ar fi răspuns: „pentru mine orice limbă n-are niciun secret". Este aşa de încîntat de lirica lui Puşkin, încît traduce (!) chiar *Oda* lui către Ovidiu după ce citeşte textul cu dicţionarul şi-l înţelege prin „deducere". Poetul trimite apoi lui Novleanu traducerea.

Dintre scrisorile trimise de Eminescu la Iaşi se cunoaşte mai demult cea trimisă lui Burlă [45]. În ea se plînge de plictiseală, de lipsă de bani, de societate şi afirmă că singurul leac este un volum... Heine, rătăcit printre bucoavnele doctorului.

Z. N. Pop publică, la rîndul lui [46], trei scrisori către Novleanu din 15 august, 18 august şi 2 septembrie 1885. În a doua, Eminescu se arată nemulţumit că n-a primit răspuns la cele 7 scrisori trimise deja, ceea ce arată amploarea corespondenţei purtate cu Novleanu, din care numai acestea trei se cunosc deocamdată. Toate detaliile pe care le dă Minar se află şi în acestea, inclusiv fraza în care Eminescu se compară cu un „cocostîrc străin". Se vorbeşte şi de „îngeraşul" Rozalie Joachimovicz, dar nici un cuvînt despre revelaţia Puşkin. Interesant este însă faptul că

---

[41] G. Călinescu, *op. cit.*, cap. *Eminescu şi Junimea.*

[42] Scrisoare către Iacob Negruzzi din ianuarie—februarie 1878. Torouţiu, *op. cit.*, p. 134—136.

[43], [44] vezi notele 4 şi 5.

[45] Torouţiu, *op. cit.*

[46] Z. N. Pop, *op. cit.*, p. 448—459.

scrisorile descoperite de Pop au intrat la Academie abia în 1955, deci foarte mult timp după ce Minar publicase „scrisoarea" cunoscută de el.

Explicația se poate da prin interferența scrisorii către Burlă cu cele reale către Novleanu. Minar le-a văzut probabil pe acestea din urmă, a notat ceva din ele și a realizat astfel un fotomontaj cu unele informații din scrisoarea către Burlă. Apoi, sedus de posibilitatea de-a participa cu o descoperire strălucită la comemorarea lui Pușkin, care preocupa ziarele literare, el publică în „Universul" din 1937 un articol în care *înlocuiește* numele lui Heine cu cel al lui Pușkin, păstrînd în rest, informațiile generale, *contopite*, din scrisorile cunoscute. Efectul de surpriză a fost cel scontat, dar, ca și în alte dăți, fotomontajul n-a putut convinge neavînd acoperirea originalului. Și, ca și în alte cazuri de fotomontaj, unele contradicții n-au putut fi evitate, în ciuda abilității obișnuite. Scrisorile publicate de Pop notează că fata doctorului știa perfect germana dar n-o vorbea din principiu, fiind poloneză și detestîndu-i pe germani. Scrisoarea publicată de Minar redă, în schimb, chiar fragmente de dialog purtat în limba germană ! Apoi, frazele admirative ale lui Eminescu, citate mai jos, sînt contradictorii : Pușkin este cînd răsfoit fără „sforțare", cînd „gustat" deși doar „bănuit", cînd „copleșitor" ca o apă vie, cînd „tradus" prin „deducție". În fine, faptul în sine, al traducerii unui text dintr-o limbă cu care Eminescu s-a familiarizat în cîteva zile numai, este cu totul abracadabrant. Ceea ce Minar recunoaște a fi mirat pe soții Joachimovicz, pe el însă nici nu-l clintește. De altfel senzaționalul e cultivat și pe altă linie : Tot într-o „scrisoare către Novleanu", Eminescu susține că s-ar fi întîlnit la Odesa cu prințul Potloff care ar fi recunoscut că un străbun al lui ar fi fugit în Moldova, ceea ce a provocat emoția poetului, fericit a fi descoperit pe urmașul faimosului Alexa Potloff-Donțu ! Dar cum nu s-a gîndit Minar că asemenea două mari revelații ar fi alungat cu totul plictiseala de care mereu se plînge Eminescu și că, era imposibil cu ecoul lor să nu se audă și în alte scrisori cunoscute înainte sau după diligențele lui Minar !

Scrisorile către Novleanu sînt desigur cele mai naiv fabricate din întreaga „corespondență" publicată de Minar. Cunoașterea lui Pușkin ca și a prințului Potloff n-au absolut nimic verosimil și din păcate, putem înțelege limpede [47] și mecanismul și motivele publicării lor. De altfel este semnificativ faptul că aceste materiale sînt singurele care n-au fost republicate de Minar în volum.

Ce concluzii generale se pot trage cu privire la corespondența publicată de Minar ca și la contribuțiile lui de „eminescolog" ?

Cu excepția scrisorilor despre Pușkin, Minar a respectat, în linii (foarte) mari, verosimilul unor situații, în sensul opiniei curente, ca în cazul Veronicăi Micle, sau contra acestei opinii, în cazul relațiilor lui Eminescu cu Junimea. Minar a pornit de la unele date reale în jurul cărora a brodat, cu fantezie, întîmplări, gesturi și cuvinte. În fond el a fabulat în marginea realului, creînd fragmente dintr-o biografie romanțată de un foarte slab gust artistic. „Opera" reprezentativă este de aceea *Simfonia venețiană*, în care autorul a intenționat în mod evident un roman, deci o operă cu o apreciabilă doză de ficțiune. Că romanul este prost, aproape ilizibil și că vulgarizează figura lui Eminescu, este cu totul altceva. Important este faptul că acest roman fixează genul căruia îi aparțin de fapt toate scrierile lui Minar. Greșeala lui fundamentală este că a dorit, în restul volumelor, să ofere o colecție de documente. Aici aproximația romanțată nu are ce căuta, se cere precizie și autenticitate demonstrată. În loc să prezinte lucrurile ca un roman epistolar, Minar a vrut să publice documente. A suprasolicitat efectul și l-a ratat. Nu s-a gîndit că, în știință, o afirmație nedovedită este o eroare și verosimilul, o posibilă deformare.

Un singur lucru atenuează severitatea concluziilor : pasiunea reală deși eronată în acțiunea ei, de glorificare a memoriei lui Eminescu și Veronica Micle. Mai ales aceasta din urmă este

---

[47] Cf. și N. Liu, „Gazeta literară", 1955, nr. 38, p. 2.

obiectul adorației partizane a lui Minar, care, ca și Baboianu, dorește s-o absolve de imputările contemporanilor. El a vrut să evoce o dragoste ideală pe care micimea celor din jur a transformat-o într-o dramă. Preocuparea permanentă a lui Minar este de a demonstra frumusețea și puritatea dezinteresată a Veronicăi, demne de sublimul dragostei lui Eminescu. Ca și Baboianu, Minar se înverșunează asupra Henrietei Eminovici și mai ales asupra Corneliei Emilian, geniile rele care au complotat împotriva fericirii tinerilor îndrăgostiți. Intenția lui Minar, frumoasă și mișcătoare în sine, se degradează treptat într-o înscenare de operetă. Melodramaticul ucide sublimul, vulgaritatea evocării acoperă drama profundă. Fără respectul adevărului și fără capacitatea de a percepe dimensiunile reale ale dramei, totul devine o tragicomedie bulevardieră.

Sub raport științific, contribuțiile lui Minar nu pot fi valorificate. Deși n-a pornit cu intenția de a „demonstra" a priori neautenticitatea corespondenței publicate, analiza ei duce inevitabil la această concluzie. Scrisorile autentice au mai fost publicate și este preferabil a le consulta și cita după alte surse. Scrisorile verosimile nu se pot bucura de probe decisive în favoarea lor și nu pot nici ele ajuta pe cercetător. Scrisorile a căror falsitate este demonstrată nu merită atenție. Indecizia care plutește în jurul unora nu le poate salva atît timp cît Minar însuși nu le salvează. Și, după o viață de tăcere, este greu de presupus că o va mai face. Iată cum neîncrederea suscitată de unele cazuri flagrante atrage în sfera uitării și chiar a legendei amuzante munca ciudată a unui om și mai ciudat.

EMINESCU ÎN RUSEȘTE

DE

MIHAI NOVICOV

Cu prilejul celei de-a 75-a comemorări a morții lui Mihai Eminescu s-au scris despre opera marelui poet național atîtea studii variate și valoroase, încît ne pare aproape imposibil să adăugăm ceva substanțial. Vom încerca totuși, alegîndu-ne ca temă : „Eminescu în rusește", dar nu pentru a înfățișa exhaustiv circulația poeziei eminesciene în „patria lui Puşkin" (după o expresie a Tamarei Gane), ci doar pentru a ne da seama de valoarea comparativă a traducerilor. Datele faptice și statistice au fost adunate de alți cercetători dintre care merită să fie amintit în primul rînd Dumitru Copilu, autor al unui vast studiu privind „Eminescu și cultura rusă"[1]. În capitolul referitor la traducerile rusești din Eminescu, Dumitru Copilu se bazează pe de o parte pe un indice bibliografic editat de biblioteca de stat de literatură străină din Moscova [2], iar pe de alta pe un studiu al cercetătorului moldovean K. Popovici, inclus în volumul *Pagini de prietenie* [3]. Din sursele citate reiese că primul text eminescian a apărut în rusește în 1891 în revista „Русская мысль" și anume un sonet postum *(Посмертный сонет)* în traducerea lui F. Korș[4]. În continuare D. Copilu dă date amănunțite asupra traducerilor rusești apărute în anii dintre cele două războaie mondiale, dar mai ales privind larga răspîndire a operei lui Eminescu în U.R.S.S. după 1944 [5]. Din aceste date reiese că dintre toate limbile lumii, în limba rusă au fost traduse cele mai multe poezii ale lui Eminescu. Ultima culegere cea din 1958 [6] totalizează 117 titluri. Dacă luăm ca bază ediția Perpessicius, tabloul de ansamblu al traducerilor în rusește se prezintă în

---

[1] Inclus în sumarul numărului festiv al Analelor Universității București (închinat centenarului acestui înalt for de cultură) — seria limbi și literaturi străine, studiul menționat a fost consultat de noi în manuscris.

[2] Михаил Эминеску, биобиблиографический указатель, Moscova, 1960.

[3] Popovici K., M. Эминеску в русских и украинских переводах, din Страницы дружбы, Editura de stat a Moldaviei, Kișiniov, 1958, p. 189—196.

[4] Русская мысль, 1891, nr. 5, p. 183. D. Copilu citează după indicile biobibliografic apărut în 1960 la Moscova, unde se precizează în p. 48 că e vorba de sonetul „Ori cîte stele"... K. Popovici, în volumul citat, vorbește însă de mai multe poezii ale lui Eminescu traduse în rusește la sfîrșitul secolului al XIX-lea, dar ne trimite la Valeria Costăchel, *Eminescu în literatura rusă*, „Convorbiri literare" Buc. iunie—sept. 1939, nr. 6-7-8-9 p. 1291.

[5] Cu unele comentarii în plus aceste date au fost inserate și în articolul Tamarei Gane, *Eminescu în patria lui Puşkin*, „Gazeta literară" nr. 25 (536) din 18 iunie 1964, p. 7.

[6] Михаил Эминеску, *Стихи*, Moscova, 1958.

felul următor : din cele 88 de poezii apărute în timpul vieţii şi incluse în primul volum ai ediţiei, volumul de traduceri ruseşti apărut în 1958 cuprinde 70, fiind omise o parte a poeziilor din tinereţe, traducerile, variantele poeziei *Mai am un singur dor* şi încă vreo cîteva[7] . În plus volumul cuprinde 46 postume [8] precum şi basmul *Miron şi frumoasa fără corp* din volumul VI al ediţiei Perpessicius.

Pentru a putea întreprinde o analiză a calităţii acestor traduceri, e nevoie să elaborăm nişte criterii de apreciere, şi nu doar nişte criterii de apreciere a traducerilor de poezie în general, pe care le-am putea împrumuta la nevoie şi din studii de specialitate, ci criterii de apreciere a unor traduceri din Eminescu, întrucît socotim ca definitiv acceptat că Luceafărul literaturii noastre este un creator de excepţională originalitate, iar dacă e aşa atunci problema principală pentru oricare traducător este de a „traduce" în altă limbă tocmai această originalitate, adică timbrul unic şi irepetabil al poeziei eminesciene. Totodată sîntem datori să ţinem seama de faptul că în legătură cu problema care face obiectul cercetării noastre s-au produs în ultimul timp luări de atitudine de înaltă autoritate. Prima are o contingenţă doar indirectă cu tema. Ne referim în speţă la punctul de vedere al lui Tudor Arghezi cu privire la traducerea în limba franceză chiar a poeziilor lui. Într-un interviu acordat revistei „Tribuna" maestrul spunea : „Traducerea este excelentă. E minunat de bună. Este neaşteptat de fină şi de exactă : *Nu-i o traducere* (sublinierea noastră — *M. N.*), căci traducerea e o chestie de vocabular : iei verbul sau atributul din dicţionar şi traduci. În materie de poezie — naiba ştie ce o mai fi şi asta — atîta n-ajunge. Şi nici nu trebuie dicţionar, pentru că sensul e o problemă obscură de sensibilitate. Ai sensibilitate — da ! Ce-i aia sensibilitate? Nici asta nu se ştie... Dar mai este ceva iarăşi cam de domeniul fraged al poeziei. Luc André Marcel are o intuiţie care m-a uimit : ştie, cînd are un fragment dintr-un fel de idee să ducă ideea pînă la capăt cu intuiţia fostei intenţii a originalului. E plin de catifea, sidef şi licăriri nevăzute..." [9]. După cum se ştie traducătorul francez

---

[7] Iată lista poeziilor incluse, în ordinea în care figurează în vol. I al ediţiei Perpessicius : *Din străinătate, Speranţa, Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie, Junii corupţi, Venere şi Madonă, Epigonii, Mortua est, Înger de pază, Noaptea, Egipetul, Cugetările sărmanului Dionis, Înger şi Demon, Floare albastră, Împărat şi Proletar, Făt-Frumos din tei, Melancolie, Crăiasa din poveşti, Lacul, Dorinţa, Călin (file din poveste), Povestea codrului, Singurătate, Departe sînt de tine, Pajul Cupidon, O rămîi, Pe aceeaşi ulicioară, De cîte ori, iubito, Rugăciunea unui dac, Atît de fragedă, Sonete, Freamăt de codru, Revedere, Despărţire, O mamă..., Scrisoarea I, Scrisoarea II, Scrisoarea III, Scrisoarea IV, Scrisoarea V, Luceafărul, S-a dus amorul, Cînd amintirile, Adio, Ce e amorul?, Pe lîngă plopii fără soţ, Şi dacă..., Glossă, Odă (în metru antic), Iubind în taină, Trecut-au anii, Veneţia, Se bate miezul nopţii, Cu mîne zilele-ţi adaugi, Peste vîrfuri, Somnoroase păsărele, De-or trece anii, Lasă-ţi lumea, Te duci, Din valurile vremii, Ce te legeni, La mijloc de codru des, Mai am un singur dor, Criticilor mei, Diana, Din noaptea, Sara pe deal, Nu mă înţelegi, La steaua, Dece nu-mi vii, Kamadeva.*

[8] Comunicăm şi lista postumelor, ordinea fiind de această dată cea din ediţia rusească menţionată, în care, spre deosebire de ediţiile lui Eminescu de la noi, postumele n-au fost grupate în partea a II-a a volumului ci au fost intercalate printre antume, alcătuitorul ediţiei străduindu-se să înşiruie creaţiile marelui poet în ordinea elaborării lor : *Horia, Cînd..., Cînd priveşti oglinda mării, De-aşi muri, ori de-ai muri, De ce să mori tu?, Cîntecul lăutarului, Privesc oraşul furnicar, Mitologicale, De vorbiţi mă fac că n-aud, Antropomorfism, O, adevăr sublime..., Cum oceanu-ntărîtat, Eu nu cred nici în Iehova, De ce mă-drept şi -acum..., Tu cei o curtenire, Dormi!, O dulce înger blînd..., Să ţin încă odată, Cărţile, E împărţită omenirea, Ah, cerut-am de la zodii, Pierdut în suferinţă, Venin şi farmec, Icoana şi privaz, În fereastra despre mare, Ai noştri tineri, Ea-şi urma cărarea-n codru, Cu gîndiri şi cu imagini, Umbra lui Istrate Dabija Voevod, Iambul, Ori cîte stele, De pe ochi ridici..., O, stingă-se a vieţii..., Sătul de lucru, Oricare cap îngust, Uşoare sînt vieţile multora, Stelele-n cer, Urît şi sărăcie, Albumul, Viaţa, Dintre sute de catarge, Ce suflet trist, Cu pînzele atîrnate, De-ar fi mijloace, Apari să dai lumina, Şi oare tot n-aţi înţeles?.*

[9] „Tribuna", nr. 18 (378), 30 aprilie 1963, p. 1—8.

n-a respectat prozodia arghezianã, ci doar a adaptat şi a „modernizat" chiar creaţia marelui poet romîn. Totuşi Arghezi socoate traducerea „neaşteptat de fină şi de exactă". N-am fi citat poate această părere dacă ea nu s-ar fi întîlnit uimitor cu o alta, tot atît de autorizată, dar referitoare de această dată chiar la traducerile din Eminescu. Închinînd o „cronică a optimistului" unei „traduceri italiene din M. Eminescu", G. Călinescu îi dă o apreciere înaltă, precizînd : „Şi lucru notabil, translatorul nu e poet, traduce literal, însă cu o intuiţie uimitoare a tonului eminescian". Şi mai departe : „Dacă prof. Mario Ruffini ar fi versificat cu oricît talent, ar fi ratat întreprinderea şi n-ar fi obţinut rezultate uneori splendide" [10]. Într-un alt context G. Călinescu revine asupra ideii, afirmînd în monumentala sa comunicare ţinută la sesiunea festivă închinată memoriei lui Eminescu, în legătură cu poeziile tip romanţă că genialitatea lor decurge din faptul că „reprezintă compendiul dramatic al unei concepţii de viaţă şi al unei speculaţii filozofice ameţitoare". „Cînd traducerea într-o limbă străină distruge ritmica facilă, continuă G. Călinescu, rămînem uimiţi de gravitatea concepţiei". În continuare cel mai de seamă interpret al operei eminesciene citează chiar două strofe în traducerea italiană pentru a demonstra că „acest cîntec atît de popular naţional ne surprinde pe noi înşine prin gravitatea lui în translaţie străină scutită de orice melopee" [11].

Referirile de mai sus ne-au fost necesare pentru a-i preveni de la început pe cititori că traducerile ruseşti din Eminescu ilustrează o concepţie foarte diferită. Ele impresionează de la prima lectură mai ales prin grija deosebită de a se reconstitui într-o altă limbă ritmul şi prozodia eminesciană[12]. În cele mai dese cazuri obiectivul acesta este atins uimitor de exact, lucru verificabil prin chiar lectura traducerilor : ele sună ca şi în romîneşte, sînt identificabile, credem şi de către acei care nu cunosc limba rusă. Iată doar cîteva exemple :

Потому-то слово ваше так чарующе и свято,
Что на нем печать раздумий, что оно из сердца взято.
Не стареют вместе с вами ваши юные сердца.
Словно времени машина вдруг обратно повернулась —
С *вами будущее* скрылось, с *нами прошлое* вернулось.
Все в нас пусто и бесплодно, все фальшиво до конца.

sau :

Звезды-огни
Блещут далекие
И одинокие.
Гаснут они.

sau :

Снова в том же переулке
Светит бледная луна.
Только ты меня не встретишь
У раскрытого окна.

---

[10] „Contemporanul", nr. 23 (921), 5 iunie 1964, p. 1.
[11] „Contemporanul", nr. 24 (922), 12 iunie 1964, p. 2.
[12] Excepţiile sînt foarte rare şi vom menţiona cîteva pentru a demonstra că abaterile survin numai în cazurile în care fidelitatea desăvîrşită devine practic imposibilă ; în *Ce e amorul* succesiunea rimelor masculine şi feminine e inversată ; nu se respectă exact sistemul rimelor în *La mijloc de codru des* (La Eminescu : aa, bb, cc, dd, ee, fff ; în traducerea rusească ; ab, ba, cc, dd, e, ff e) ; *Sara pe deal* e transpusă într-un obişnuit vers dactilic ; *Tu cei o curtenire* e în versuri cîte patru picioare iambice (în loc de trei) ; în cazul poeziei *Dintre sute de catarge*, rima în patru silabe e înlocuită cu o rimă dactilică ş.a.

sau :

Сколько волн ты подчинила власти девственной своей,
Проплывая над текучим одиночеством морей!
Но судьба вселенной правит, мы рабы ее велений,
И равно над всеми властны лунный луч и смерти гений!

sau :

Снова мачты покидают
Берега беспечные.
Сколько их переломают
Ветры, волны вечные!

sau

У одиноких тополей
Бродил я дотемна;
Меня в округе знали всей,
Не знала ты одна.

sau :

И если тополь в поздний час
По стеклам хлещет с силой,
То лишь затем, чтоб в сотый раз
Напомнить мне о милой.

sau :

И он, как прежде, задрожал
В таинственном просторе,
И покатил за валом вал
На возмущенном море.

Но нет, не ринулся на дно,
С высот единым взмахом.
— Я иль другой, не весь ль равно,
Тебе, рожденной прахом?

Живите, радости полны,
До дна испейте счастье.
А мне навеки суждены
Бессмертье и бесстрастье!

sau :

Один уходит, и приходит
Другой на смену в светлой мгле,
Так одновременно заходит
И всходит солнце на земле.

sau :

Тоскую лишь о том,
Чтоб в тихой могиле
На берегу морском
Меня схоронили.;
И снился бы мне сон,
И лес недалекий
С лазурью глубокой
В воде был отражен.

Не надо мне свечей,
Венков, славословья, —
Из молодых ветвей
Сплели б изголовье.

sau, în sfîrşit :

Смотри, уж ласточки летят,
Роняет листья хмурый сад,
И первый снег заносит след, —
Тебя все нет, тебя все нет!

Se spune de obicei că tălmăcirile cele mai reuşite dintr-o limbă în alta se realizează atunci cînd un mare poet îşi găseşte traducătorul. Propoziţia ne pare incontestabilă şi am putea s-o sprijinim chiar cu cîteva exemple din realitatea literară contemporană a patriei noastre. Avem în vedere, de pildă, traducerile lui Al. Philippide din Baudelaire şi Lermontov, ale lui Miron Radu Paraschivescu din Miezkiewicz şi Nekrasov, ale lui Victor Tulbure din Sevcenko ş. a. Nu întotdeauna însă există condiţiile obiective pentru îndeplinirea dezideratului de mai sus. Ar însemna ca traducerea unor opere care merită prin valoarea lor o largă răspîndire să fie amînată pînă la ivirea traducătorului respectiv. Timpul însă nu aşteaptă. Epoca noastră se caracterizează printre altele şi prin intensificarea crescîndă a schimburilor de valori culturale. Şi ar fi ciudat să fie altfel într-o lume în care distanţele s-au micşorat atît de mult. Mai ales înlăuntrul lagărului socialist, unde întărirea relaţiilor internaţionaliste între componenţii familiei socialiste a popoarelor reclamă imperativ cunoaşterea reciprocă. Multe din statele socialiste sînt însă relativ mici, aparţinînd popoarelor vorbind cîte o limbă care niciodată n-a fost de circulaţie universală. De altfel s-a repetat nu o dată că recunoaşterea valorii universale a unor scriitori ca Eminescu sau Caragiale a întîrziat, printre altele şi din această cauză. Aşadar era oare indicat să se amîne traducerea lui Eminescu în rusește pînă să se fi ivit în patria lui Puşkin un poet capabil să-l tălmăcească pe autorul „Luceafărului" să zicem tot atît de desăvîrşit cum a tălmăcit Marşak sonetele lui Shakespeare? Tovarăşii sovietici au judecat altfel; ei au încredinţat sarcina traducerilor din Eminescu unui colectiv de 26 de autori, din care doar cîţiva sînt poeţi de prestigiu. Astfel Anna Ahmatova a tradus *Venere şi Madonă*, N. Aseev — *Umbre pe pînza vremii* pentru ediţia din 1950, traducere care nici n-a fost reluată în ediţia din 1958 unde poemul *Împărat şi Proletar* a fost inclus în forma completă şi ultimă. Ar mai fi de menţionat şi traducerile lui L. Martînov — *Cugetările sărmanului Dionis* (sub titlul Бедный поэт adică Sărmanul poet) numai în ediţia din 1950 şi *Scrisoarea II* şi *Viaţa* în ambele ediţii. Restul tălmăcirilor au fost realizate de autori cunoscuţi în primul rînd sau numai ca traducători, unii fiind şi cunoscători ai limbii romîne (A. Kojevnikov, A. Globa, A. Ştainberg), alţii nebeneficiind nici de acest avantaj. Totuşi, după cum vom vedea, în ansamblul lui, volumul, mai ales ediţia din 1958, lasă o impresie favorabilă, atestînd un efort mai mult decît conştiincios de transpunere în rusește a operei eminesciene. Fără a aştepta ivirea unui poet dornic şi capabil să dea singur o culegere de versuri a lui Eminescu [13], editorii sovietici au înfăptuit o importantă acţiune culturală făcînd ca opera marelui poet romîn să devină cunoscută, aproape întreagă, în orice caz în partea ei cea mai reprezentativă, unui auditoriu imens, într-o ţară în care se găsesc şi cei mai mulţi cititori pe mia de locuitor în lume. După cum spuneam traducerile impresionează prin efortul, adeseori probabil meticulos

[13] Acolo unde o asemenea situaţie s-a ivit ea a fost, firește, valorificată. Astfel în limba gruzină traducerea operei eminesciene, a fost realizată de un singur şi mare poet: Gheorghi Leonidze, iar în limba armeană de Gurghen Borian. Din păcate, necunoscînd limbile respective, nu putem comenta în nici un fel nici traducerile.

de a face ca fiecare poezie a lui Eminescu să sune în rusește ca și în limba natală a poetului [14]. Dar de bună seamă fidelitate față de prozodie, față de forma în sensul strict al cuvîntului — de înveliș verbal al ideii, i-a obligat pe tălmăcitori la numeroase „libertăți" de altă natură. Traducerile sînt inegale — în unele redarea în altă limbă s-a făcut cu respectarea esențialului, a sistemului de imagini atît de specific eminescian, în altele, după părerea noastră, ideea artistică a fost trădată. Nu vom putea, evident, să analizăm fiecare traducere însă cîteva concluzii de ordin comparativ, e util cred să le facem, între altele și pentru că ele s-ar putea constitui și într-o contribuție, așa sperăm, la interpretarea operei eminesciene în ansamblul ei. În alți termeni problema se reduce la a vedea de ce unele „îndepărtări" de la text (doar traducerea în versuri nu poate fi niciodată literală, cum este cea italiană, apreciată de G. Călinescu), nu supără, nu anulează originalitatea irepetabilă a poeziei eminesciene, altele însă, conducînd poate chiar la o mai desăvîrșită cursivitate prozodică, par totuși inadmisibile tocmai pentru că sărăcesc textul de ceea ce îi este specific și constituie în consecință farmecul lui inefabil. Anticipînd vom semnala că — abstracție făcînd de unele excepții — statistic poeziile de dragoste au fost din acest punct de vedere traduse mai slab, în timp ce poeziile de meditație filozofică, în aparență mai grele", păstrează și în rusește mult mai multe „semnalmente" eminesciene. Dar ca să putem fi convingători într-o asemenea exegeză sîntem datori să propunem în prealabil niște criterii, care să ne permită să delimităm ceea ce e esențial, de ceea ce e mai puțin esențial, pentru că numai așa vom căpăta și un temei științific, susceptibil a ne îndreptăți să apreciem unele „îndreptări", ca necesare și admisibile, iar altele — nu.

Oricît de variate și referitoare la aspecte atît de diferite au fost atît de numeroasele comentarii care s-au făcut în „anul Eminescu" pe marginea operei poetului, se pare că semnatarii au fost unanimi în aprecierea că Luceafărul poeziei românești e un poet prin excelență romantic. G. Călinescu a citat chiar în sprijinul afirmației prea cunoscuta autocaracterizare:

Nu mă-ncîntați nici cu clasici,
Nici cu stil curat și antic —
Toate-mi sînt deopotrivă,
Eu rămîn ce-am fost: — romantic.

Vom îndrăzni să aducem totuși acestei aprecieri unanime unele corectări. Eminescu e un poet romantic întrucît viziunea lui estetică asupra lumii e fundamental romantică. Frumosul, idealul nu trebuie să fie căutat în lume, în realitate, ci se făurește de către poetul-geniu — demiurg, devenind astfel parte a existenței sale, mediul său organic, care-l apără de lumea înconjurătoare coruptă și corupătoare. Ca să fie fericit geniul este condamnat să se păstreze în lumea ideală creată de el.

— „Spre castel vr-odată ochii
„N-am întors și totuși plîng
„Fundul mării, fundul mării
„Mă atrage în adînc".

E suficient ca poetul să se despartă de „icoana" creată de el pentru ca vraja să se destrame, ca în Luceafărul, unde Hyperion a fost obligat să se „întoarcă și să se îndrepte" spre acel pămînt

[14] Încercarea îndreptățită în rusește, pentru că spre deosebire de ceea ce spunea G. Călinescu despre limba italiană care și-a adaptat ritmuri puține, limba rusă e mult mai maleabilă, fiind „deschisă" ca și cea română tuturor ritmurilor, între altele și pentru că accentul în ee e tot atît de mobil ca și în românește.

rătăcitor ca să vadă „ce-l așteaptă". În poeziile erotice tema aceasta a contrastului ireductibil dintre vis și realitate e prezentă de la primele versuri :

Astfel eu, pierdut în noaptea unei vieți de poezie,
Te-am văzut, femeie stearpă, fără suflet, fără foc,
Și-am făcut din tine-un înger, blînd ca ziua de magie,
Cînd în viața pustiită rîde-o rază de noroc —

și pînă la epoca de maturitate, cînd poetul se simte îndemnat să prevină și pe alții asupra tristei sale experiențe :

Așadar cînd plin de visuri, urmărești vre o femeie
. . . . . .
Cum vezi piatra ce nu simte nici durere și nici milă
De ai inimă și minte — feri în lături, e Dalila !

Generația predecesorilor lui Eminescu, pe care poetul a glorificat-o în *Epigonii*, e considerată și ea ca fiind o generație de scriitori romantici. Dar se cuvine a se sublinia că toți pașoptiștii de la Negruzzi și Cîrlova și pînă la Grigore Alexandrescu și Vasile Alecsandri au fost romantici clasicizanți. Ei au preluat de la curentul romantic, căruia i-au fost măcar în parte contemporani, mai ales setea de idealitate și aspirație către frumusețe pură, dar s-au raportat în întregime contemporaneitate, văzînd în idealitatea romantică doar o justificare pentru acțiune. De aceea și poezia lor a fost prin excelență speculativă, deci clasică în esență, ei folosind forme de imagini romantice mai ales pentru a *demonstra* valabilitatea unei anume atitudini față de viață, față de problemele sociale și morale ale vremii [15]. Spre deosebire de ei Eminescu e un poet numai romantic, dornic să găsească în poezie, în creație, în idealitate, izvorul prim și ultim al fericirii, rațiunea de existență a geniului, sensul vieții lui pe pămînt :

Cu mîne zilele-ți adaogi
Cu ieri viața ta o scazi,
Avînd cu toate astea-n față
De-apururi ziua de azi

Priveliștile sclipitoare
Ce-n repezi doruri se disțern,
Repoasă nestrămutate
Sub raza gîndului etern.

Așadar idealul estetic a lui Eminescu e prin excelență romantic ; poetul vrea, și rămîne, „nemuritor și rece", să privească indiferent cum „vremea trece, vremea vine", poezia rămînînd singura realitate recunoscută, capabilă să justifice toate eforturile și zbaterile acelora care caută cu înfrigurare — „cuvîntul ce exprimă adevărul". Dar dacă ar fi rămas la atît, Eminescu ar fi fost doar un romantic întîrziat, deci realmente un „epigon" și atunci — evident — toate afirmațiile privind valoarea universală a geniului său nu s-ar putea susține. În comunicarea

[15] În acest sens ar fi îndreptățită și interesantă, o paralelă cu atitudinea și creația decembriștilor ruși, care, și ei, contopeau într-un anumit mod neoclasicismul și romantismul, însă un atare studiu comparativ depășește tema încercării noastre, fapt datorită căruia ne mulțumim a semnala doar afinitatea respectivă.

citată de noi — şi la care vom trebui să ne mai referim — G. Călinescu a demonstrat strălucit caracterul naţional al poeziei eminesciene, arătînd cum, datorită legăturii indisolubile cu poporul, Eminescu a putut adapta atît de original realităţilor româneşti, fondul comun al poeziei romantice europene. Vom îndrăzni să adăugăm că această adaptare s-a făcut nu doar într-un anumit spaţiu, ci şi într-un anumit timp, Eminescu fiind prin excelenţă şi un copil al secolului său. În anii 1870—1880, anii cărora le corespunde partea cea mai mare a operei eminesciene, romantismul european, ca mişcare literară a fost demult depăşit şi epuizat. Sîntem în plină înflorire a realismului critic. Fenomenul poate fi identificat şi în spaţiul românesc; toţi marii contemporani ai lui Eminescu au fost scriitori realişti critici. Împrejurarea nu putea să nu lase urme în poezia eminesciană şi realmente a lăsat. Poetul tinde către o fericire ideală într-o lume a ficţiunii materializată prin intervenţia demiurgică a geniului, caută — ca şi Schiller — acele „ostroave" curate ale artei ferite de influenţa degradantă a prozei burgheze, se vrea indiferent la spectacolul din jur unde se perindă mereu „alte măşti, aceeaşi piesă, / alte guri aceeaşi gamă", vrea în sfîrşit să rămîie „nepăsător şi rece", dar nu poate. Era prea artist ca să nu-şi dea seama de caracterul anacronic al unei asemenea viziuni estetice. De altfel el o recunoştea şi sieşi:

În loc să mînui plugul, sau tesla sau ciocanul
Cu aurul fals al vorbii spoiesc zădarnic banul
Cel rău al minţii mele... şi vremea este vama
Unde a mea viaţă şi-a arăta arama.

Tragismul fundamental al vieţii şi al operei lui Eminescu rezidă tocmai în această contradicţie ireductibilă dintre viziunea sa estetică fundamental romantică pe de o parte şi dorinţa aprigă de a se amesteca în vîltoarea realităţii, pentru a o schimba în bine pe de altă parte. Efectiv Eminescu niciodată n-a putut rămîne „nepăsător şi rece" la ceea ce se întîmplă în jurul lui, ci dimpotrivă manifesta, de altfel în spiritul vremii, un interes prin excelenţă realist faţă de realitatea contemporană lui, o studia, o trăia cu intensitate, pătrunzîndu-se de durere sfîşietoare pentru tot ce avea de suferit atunci poporul căruia îi aparţinea şi pe care îl iubea cu atîta înflăcărare. De aici, din această participare, cu totul neromantică, la viaţă, au pătruns în opera eminesciană temele realist-critice ale vremii, cît şi exploziile de sarcasm, în care pasiunea fundamentală este aceea a demistificării. Versuri cum sînt cele din *Scrisoarea III*:

Au de *patrie*, virtute nu vorbeşte liberalul,
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul?
Nici visezi că înainte-ţi stă un stîlp de cafenele,
Ce îşi rîde de-aste-vorbe îngînîndu-se pe ele.
. . . . . .
Patrioţii! virtuoşii, ctitorii de aşezăminte
Unde spumegă desfrîul în mişcări şi în cuvinte,
Cu evlavie de vulpe, ca în strane şed pe locuri
Şi aplaudă frenetic schime, cîntece şi jocuri...
. . . . . .
La Paris, în lupanare de cinisme şi de lene,
Cu femeile-i pierdute şi-n orgiile-i obscene,
Acolo, v-aţi pus averea, tinereţile la *stos*
Ce a scos din voi Apusul, cînd nimic nu e de scos?

— nu mai au nimic romantic, ci se află cum s-ar zice la antipodul romantismului, par a fi nişte „traduceri" în limbajul poeziei ale unor fragmente din schiţele lui I. L. Caragiale. De altfel Eminescu însuşi îşi dădea seama dureros de ascuţit de zădărnicia chemărilor sale poetice într-o lume în care interesul a pus stăpînire pe minţile şi inimile oamenilor :

Dacă port cu uşurinţă şi cu zîmbet a lor ură,
Laudele lor desigur m-ar mîhni peste măsură.

Oare putem socoti simplă întîmplare că în conţinut profesia de credinţă a lui Eminescu, seamănă atît de mult cu versurile închinate poetului „nefericit" de către Nekrasov, considerat şi pe drept cuvînt ca fiind cel mai de seamă poet al „şcolii naturale" :

Он ловит звуки одобреня
Не в сладком ропоте хвалы
А в диких криках озлобленя.

Totuşi Eminescu nu putea să nu rămînă ce-a fost — romantic. Dar datorită contactului cu realitatea, datorită adeziunii, cel puţin dintr-un anumit punct de vedere la programul realismului critic [16], datorită participării intense a poetului la frămîntările vremii sale, care erau ale unei epoci de furtunoasă dezvoltare a relaţiilor burgheze în toate sectoarele societăţii, romantismul lui Eminescu nu putea să nu capete un *alt* conţinut (în comparaţie cu romantismul european din prima jumătate a sec. al XIX-lea), poziţia estetică romantică nu putea să nu fie *altfel* justificată, ceea ce l-a şi condus pe marele poet romîn la eroicul său efort de a descoperi *cauza* contrastului izbitor dintre vis şi realitate, de a aşeza cu alte cuvinte romantismul său pe un suport filozofic. În legătură cu vestitul poem *Împărat şi Proletar* s-a emis nu o dată în studiile de specialitate curioasa idee potrivit căreia ar exista o contradicţie dintre prima şi ultima parte a poemului. Curioasă interpretare ! Alţii au mai spus că partea a IV-a a poemului ar fi fost „adăogată" sub influenţa filozofiei idealiste germane cu care Eminescu intrase în contact în perioada studiilor de la Berlin. Dar dacă am accepta o asemenea interpretare, ar trebui să admitem ipso facto că poemul n-are unitate, că e hibrid, ceea ce însă la Eminescu nu se întîmpla niciodată, *toate* poeziile sale impresionînd mai ales prin unitatea desăvîrşită, prin corespondenţa totală între ideea artistică şi compoziţie. În *Împărat şi Proletar* ideea artistică aşa cum începe să se înfiripeze din primele versuri conduce cu *necesitate* la finalul sceptic. Conduce într-acolo pentru că idealul proletarului răzvrătit e utopic, el îşi cheamă tovarăşii de suferinţă să zdrobească „orînduirea cea crudă şi nedreaptă", să nu lase piatră pe piatră din civilizaţia celor puternici, să zidească „din dărîmături gigantice piramide", ca să se întoarcă apoi „la vremile-aurite, / ce mitele albastre ni le şoptesc ades"... Ridicarea comunarzilor e văzută ca o încercare de a realiza un asemenea program, ceea ce nu putea să nu se termine (asta noi *acum* o ştim bine de ce) decît cu un eşec... Aşadar lupta împotriva inegalităţii şi a nedreptăţii e o zădărnicie... Eminescu n-avea cum să vadă atunci, ceea ce numai geniul lui Marx a putut să înţeleagă şi anume că cele şaptezeci de zile ale Comunei din 1871 erau un prototip al societăţii viitoare. Zădărnicia luptei împotriva inegalităţii sociale, îi apărea ca o realitate inexorabilă, care în conformitate cu spiritul vremii (ce

[16] Într-un alt studiu (*Literatura rusă în Romînia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", nr. 1/1962, p. 93—110), semnalam că articolul atît de des citat al lui Eminescu despre *Comedia franceză şi Comedia rusească* conţine, în afara aprecierilor de rigoare şi un adevărat program al direcţiei realiste în literatură, semănînd, uimitor, în punctele lui principale, cu programul elaborat cu decenii în urmă de Belinski (p. 94).

nu mai era romantic) nu putea fi doar constatată, ci se cerea şi explicată, iar un geniu atît de generos ca Eminescu, nu putea să găsească explicaţie în alte părţi decît în planul unor vaste generalizări istorice. Singura posibilitate de a împăca măcar provizoriu, măcar pentru moment, setea mistuitoare de idealitate (în cazul de faţă de dreptate socială) cu realitatea crudă, organic ostilă idealului estetic al poetului, era justificarea de ordin cosmic prin descoperirea cu ajutorul filozofiei, a unei fatalităţi datorită căreia „umană roadă în calea ei îngheaţă, / se petrifică unul în sclav, altu-mpărat". Astfel inegalităţile strigătoare ale realităţii înconjurătoare, puteau fi văzute din depărtarea uriaşă a curgerii infinite a timpului şi micşorîndu-se pînă la proporţii infinitezimale (în comparaţie cu infinitul orice valoare finită e aproape zero), să îndreptăţească o iluzorie împăcare cu sine a poetului: *„că vis al morţii eterne e viaţa lumii-ntregi"*.

Consideraţiile de mai sus ne-au fost necesare pentru a se arăta de ce noi vedem în latura filozofică a poeziei eminesciene şi esenţa originalităţii ei. Se poate spune, fără ezitare, că în literatura universală nu există nici un alt poet care să fi transfigurat cu atîta vigoare cele mai abstracte cugetări filozofice în cea mai desăvîrşită poezie. S-ar putea adăuga chiar că prin aceste trăsături ale creaţiei sale Eminescu se apropie de Shakespeare; că probabil tocmai setea de înţelegere a vieţii văzută mereu ca o panoramă de contradicţii l-a şi atras atît de mult pe marele nostru poet de marele dramaturg englez. Shakespeare însă trăia într-o altă epocă şi într-o altă ţară. El caută răspunsuri la problemele pe care le ridica ivirea zorilor unei noi lumi. Eminescu îi întrezărise crepusculul şi s-a încordat să-i pătrundă misterul. În fiecare literatură naţională se numără şi poeţi de geniu care au dezbătut în creaţiile lor şi probleme filozofice, dar cu toţii, chiar Goethe, au făcut filozofie cu mijloace poetice. Eminescu e primul poet al lumii care a transformat filozofia în poezie, a făcut din filozofie substanţa însăşi a poeziei sale, comunicîndu-ne prin fiecare poezie a sa — fie ea erotică, fie pe motive populare — cîte un crîmpei din grandioasa construcţie filozofică prin care se încerca — printr-un suprem şi desperat efort — împăcarea viziunii romantice cu realitatea meschin prozaică a vremii. Se pare că tocmai din acest fond ideologic izvorăşte şi uimitoarea armonie a versului eminescian, supunere necondiţionată a formei la exigenţele conţinutului, şi acea feerie a simetriilor care ne întîmpină la tot pasul şi care a făcut ca opera eminesciană să ne apară şi ca un tezaur inepuizabil de aforisme imemorabile, cuprinzînd întotdeauna ca într-un simbure dur, dialectica inexorabilă a luptei contrariilor.

Aşadar acesta e criteriu pe care îl alegem. Traducerea de versuri, mai ales cînd se face şi cu respectarea strictă a prozodiei, nu poate fi fidelă; mai mult — excesul de fidelitate de obicei anulează inefabilul originalului. Poezia nu poate fi tradusă, ci trebuie rescrisă în limba traducătorului, ca o poezie nouă, ca o creaţie originală, dar care se realizează numai după ce tălmăcitorul şi-a încorporat desăvîrşit textul poetic pe care vrea să-l redea în limba sa. Traducerea în acest caz e fidelă cînd e *echivalentă*, cînd spune ca poezie, deci ca sistem de imagini artistice, exact acelaşi lucru pe care l-a spus în limba sa poetul din opera căruia se traduce. În cazul lui Eminescu, asta înseamnă a găsi echivalentul care, respectînd pe cît se poate mai mult jocul efervescent al imaginilor, să redea cît mai exact ideea artistică, acel crîmpei de filozofie despre care am vorbit, şi să-l redea pe cît se poate păstrîndu-se articulaţia internă a întregului, gradarea impecabilă a părţilor, care adunîndu-se conduc cu necesitate spre concluzia aforistică, spre acea împăcare cu sine însuşi, pe care Eminescu o realiza întotdeauna, cu *necesitate*, făcînd ca ea, această concluzie, să se nască din oglindirea realităţii, tot atît de firesc cum se sparge mugurul, cînd s-a umplut cu seva vieţii.

Însuşindu-ne acest criteriu ni s-a părut că am găsit în volumul de tălmăciri ruseşti din poezia lui Eminescu, traduceri foarte bune ale unor poezii în care tema însăşi e filozofică. Iar dintre acestea ne-a impresionat îndeosebi *Scrisoarea I* [17]. Am regăsit în textul rusesc întreaga

[17] Traducător: S. Şervinski.

grandoare a gîndirii eminesciene, turnată într-o desfăşurare de imagini în care toate proporţiile au fost păstrate cu excepţională exactitate. Incursiune cosmogonică fiind încadrată între două peisaje lunare de feerie solemnă, traducătorul, călăuzindu-se probabil şi de acea „intuiţie" a originalului despre care vorbea Arghezi, a depus un efort vizibil pentru ca în primul rînd acest *cadru* să capete „sonul" eminescian adecvat. Distihul pe care Eminescu îl repetă, cu insensibile dar esenţiale deosebiri la început şi la sfîrşit, şi în care, parcă e concentrată ideea artistică a întregului poem, s-a păstrat în haina rusească aproape intangibil:

Deşi trepte osebite le-au ieşit din urma sorţii
De-o potrivă-i stăpîneşte raza ta şi geniul morţii;

Traducerea e uimitoare şi exactă, adică fidelă în sensul deplin al cuvîntului, dar şi de valoare artistică la nivelul originalului:

Пусть назначены судьбою им различные ступени,
Но равно над всем властны луч луны и смерти гений.

Ca şi în final unde:

Şi pe toţi ce-n astă lume sînt supuşi puterii sorţii
De-o potrivă-i stăpîneşte raza ta şi geniul morţii. —

Devine:

Но судьба вселенной правит, мы рабы ее велений,
И равно над всеми властны лунный луч и смерти гений.

Traducerea ar putea fi citată în întregime, ceea ce însă n-ar constitui o probă decît pentru acei care stăpînesc limba rusă; credem totuşi că valoarea ei artistică poate fi măcar sugerată şi cititorilor romîni specificîndu-se că mai toate stihurile celebre din *Scrisoarea I*, din care atîtea au intrat în limbă, devenind componente ale conştiinţei naţionale romîneşti — şi-au păstrat vigoare şi în limba rusă. Această calitate ne pare a fi hotărîtoare pentru aprecierea traducerii, întrucît repetăm, după părerea noastră pentru „recreerea" versului eminescian într-o altă limbă, „proba" supremă o constituie conservarea articulaţiei interioare, a acelor imagini nodale care organizînd întregul material îi conferă dintr-odată şi grandoare şi armonie. În *Scrisoarea I* asemenea imagini nodale, atît de familiare oricărui romîn sînt numeroase şi deosebit de expresive; meritul traducătorului rezidă în aceea că el le-a „transmis" cititorilor ruşi, ceea ce vom încerca să demonstrăm şi prin alte cîteva citate. Iată de pildă imaginea, pe care poetul o va relua şi în *Luceafărul*:

...Cînd pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate!

În ruseşte versul are o formă excepţională:

Проплывая над текучим одиночеством морей!

Izbînda se datoreşte în acest caz şi intuiţiei care l-a condus pe traducător să prefere cuvîntul *tekucii*, dintre atîtea sinonime posibile.

Sau:

Cîte frunţi pline de gînduri, gînditoare le priveşti

În ruseşte :

Где полночное раздумье лбом бессонным склонено.

Aici deşi repetiţia eminesciană n-a putut fi riguros respectată dialectica versului a rămas totuşi intactă prin apropierea expresiilor apropiate : *polnocînnoie — bessonoie.*

Celebrul distih :

Uscăţiv aşa cum este, gîrbovit şi de nimic
Universul fără margini e în degetul lui mic...

a căpătat de asemenea în limba rusă o transpunere magistrală :

Так старик и существует, жалкий, худенький, согбенный,
Но в одном его мизинце — бесконечность всей вселенной.

Şi am putea continua. În romîneşte :

Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Şi în sine împăcată stăpînea eterna pace.

În ruseşte :

Пребывал без очертаний этот мир несотворенный,
Властвовал покой извечный, сам с собою примиренный.

De asemenea, în romîneşte :

Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici
Facem pe pămîntul nostru muşuroaie de furnici ;

În ruseşte :

В безграничном этом мире, мира маленького дети,
Муравейники мы строим на ничтожнейшей планете.

Sau în romîneşte :

În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată.

În ruseşte :

Так и кружимся без цели, жалкий счет ведя минутам,
Позабыв, что на мгновенье мир наш к вечности подвешен.

Aşişderea, în romîneşte :

Soarele de azi e mîndru, el îl vede trist şi roş
Cum se-nchide ca o rană printre nori-ntunecoşi.

În ruseşte :

Вечер мира...Наше солнце стало скорбно и багряно,
И скрывается за тучей, как зияющая рана.

Expresia tipic rusească „zîîaîusciaîa rana", inexistentă în romîneşte a fost găsită foarte bine pentru a accentua imaginea poetului romîn.

Şi în sfîrşit, pentru a ne opri, vom cita totuşi încă un exemplu de traducere minunat de plastică şi adecvată. În romîneşte :

Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie —

În ruseşte :

Время в вечность протянуло коченеющее тело.

N-am putea spune că în traducerea care ne-a entuziasmat nu există şi îndepărtări de la original, precum şi expresii nereuşite care trag jos textul [18], însă în ansamblu, ca un întreg artistic, traducerea e reuşită pentru că autorul, forţat să facă totuşi concesii din cauza corsetului prozodic, le-a făcut în aşa fel încît, aproape toate „perlele" artistice eminesciene, presărate pe ţesătura poemului, au rămas tot atît de strălucitoare şi în varianta rusească.

Volumul la care ne referim conţine şi alte traduceri reuşite pe care de bună seamă, nu vom putea să le analizăm pe toate, dar din care vom mai spicui totuşi cîteva exemple, în măsura, sperăm să ofere suficiente date pentru ca pe baza lor să putem propune şi o concluzie, nu atît pentru a decide asupra muncii traducătorilor, cît pentru a supune discuţiei — sub forma unei ipoteze de lucru — cîteva consideraţii mai generale asupra perspectivelor de răspîndire a creaţiei eminesciene dincolo de hotarele ţării.

Astfel traducînd *Venere şi Madonă* Ana Ahmatova creiază o foarte frumoasă poezie rusească în care, deşi ici colo răsună strident şi accente balmontiene mai facile. Рафаэль, в мечтах паривший над луной и облаками), în ansamblu ideea artistică a lui Eminescu e întrupată în deplinătatea ei. Poemul fiind de tinereţe şi deci conţinînd şi unele licenţe cu care ne-am obişnuit, şi care din această cauză ne farmecă într-un mod specific (pentru că sînt ale lui Eminescu) traducerea, firesţe, a fost eliberată de asemenea poticniri, sunînd mai cursiv, mai lin, ceea ce însă, după cît se pare era inevitabil. (Licenţele şi libertăţile pe care cititorii din patria unui mare poet i le iartă, nu pot fi traduse). De aceea reuşita traducătoarei trebuie subliniată dintr-un alt punct de vedere şi anume : — a izbutit să închege magistral părţile poemului, să scoată în relief antitezele, să le marcheze prin rînduri de o mare forţă expresivă ca de pildă :

Опьяненью предаваясь, ты больной и бледной стала,
От укусов злых порока рот поблек и посинел,...

---

[18] Vom da doar două exemple. Versurile lui Eminescu :

Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă
Avem clipa, avem raza care tot mai ţine încă

au fost traduse cu totul nefericit. Cînd citim de pildă :

Так пылинки пляшут в царстве одинокого луча,
И с лучом исчезнут вместе, рой лазурный омрача,

aproape să nu înţelegem nimic, întrucît e inexplicabil despre ce fel de „roi albastru" e vorba şi cum de mai poate fi el întunecat, din moment ce raza eminesciană străbate o „noapte pururea adîncă".

De asemenea, din celebrul aforism eminescian „căci e vis al neputinţei universul cel himeric", nu se păstrează aproape nimic dacă se spune „Мир химерны о нирване затаенная мечта" („lumea himerică... visul ascuns al nirvanei").

sau :

Так и я обожествляю образ женщины презренной,
Сердце чье — мертвящий холод, а душа палящий яд.

Ca şi acest final admirabil atît de tipic eminescian :

Я люблю тебя, мой демон, с белокурой головой[19].

Remarcabilă e şi traducerea poemului *Epigonii* [20], tot pentru că autorii s-au străduit şi au reuşit să transmită fidel mai ales tot ce este tipic şi substanţial eminescian. E de notat că pînă şi portretele scriitorilor romîni, unele succinte de tot, cu puţine excepţii, sînt redate în aşa fel încît şi cititorul rus, neiniţiat în istoria literaturii romîne, poate să-şi facă o idee despre personalitatea celor invocaţi. Dar mai ales e reuşită partea a II-a, cea filozofică, din nou datorită grijii de a se distribui accentele în modul cuvenit, de a se reliefa dialectica contrariilor, dinamica interioară a gîndirii eminesciene. Traducătorii au respectat pînă şi indicaţiile de subliniere, fără ca din această cauză curgerea frazei ruseşti să fie împiedicată :

С твердой верой вы творили, *ни во что не верим мы!*

sau :

С *вами будущее* скрылось, с *нами прошлое* вернулось[21].

Citabilă pentru aceleaşi calităţi e şi ultima strofă.

Maiestuoasă, cursivă, bine gradată e şi traducerea *Egipetului* [22], tonul ei fiind în deplină consonanţă cu originalul [23], reuşind să sugereze direct, obsesiv aceeaşi distanţă în timp, aceeaşi implacabilă deplasare spre trecut a tot ce a constituit altă dată prezentul, însuşiri ce parcă sînt adunate şi concentrate la maximum în ultima strofă :

То несется колокольный перезвон со дна морского,
И сады в глубинах Нила и цветут и зреют снова,
Ибо там, на дне, доныне жив исчезнувший народ.
И спешат, проснувшись, люди в старый город свой ночами,
И опять оживший Мемфис загорается огнями,
И пируг до рассвета, и шумит он, и поет.

---

[19] Cele cinci rînduri citate corespund în ordinea următoarelor din original :

Am văzut faţa ta pală de-o bolnavă beţie
Buza ta învineţită de-al corupţiei muşcat,
. . . . . .
Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie,
Cu inima stearpă, rece şi cu suflet de venin...
. . . . . .
Şi ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond.

[20] Traducători : Gh. Vainberg şi N. Entelis.

[21] Adică :

Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic*

Şi :

... Cu voi *viitorul* trece ;

Noi, sîntem iarăşi trecutul...

[22] Traducător : V. Levik.

[23] Ciudat, dar şi aici am identificat totuşi unele accente balmontiene : величавые, как вечность, молчаливые как смерть.

Din şirul traducerilor ce ar merita să fie subliniate în virtutea însuşirilor pe care le-am considerat esenţiale pentru bună tălmăcire a versurilor eminesciene ar mai putea fi menţionate : *Viaţa* [24], *Melancolie* [25], *Rugăciunea unui dac* [26], *Cu mîne zilele ţi-adaogi* [27], *La steaua* [27], *Dintre sute de catarge* [28], *Urît şi sărăcie* [29] ş. a. Fără a putea cita din fiecare ne vom limita la cîteva observaţii marginale. În traducerea lui Martînov, *Viaţa* a fost oferită cititorilor ruşi ca un foarte frumos poem închegat, în care părţile se armonizează perfect, iar comentariul poetului completează firesc tablourile descriptive. În *Melancolie* şi *Rugăciunea unui dac* impresionează în special unele pasagii-cheie, de o intonaţie superbă ca de pildă acestea din *Melancolie* :

...В столб ударяет бúло.
Незримый демон, мимо летя стезей унылой,
Иной раз мимоходом глухую доску тронет
Зубцами легких крыльев, — и медь печально стонет.
. . . . . .
Та вера, что иконам свои дарила краски,
В мое вложила сердце причудливые сказки.

Şi finalul :

И я над всем, что слышу, смеюсь? Мне все равно.
Что мне чужие муки?.. Я словно мертв давно [30].

Sau din : *Rugăciunea unui dac* :

Когда слита с вселенной была земная твердь,
Когда скрывались в тайне бессмертие и смерть
И на вчера и завтра не расчленялась вечность,
А в множестве едином царила бесконечность [31];

După cum se vede şi aici cele mai reuşite sînt rîndurile care concentrează în imagini memorabile vastitatea dialecticii eminesciene, cutezanţa uimitoare a poetului romîn de a aduna laolaltă entităţile contradictorii. Din aceeaşi cauză, deşi destul de îndepărtate de litera originalului (din cauza versului scurt) sînt totuşi foarte exacte *La steaua* şi *Dintre sute de catarge* întrucît reconstituie laconic şi pregnant *mişcarea* interioară a gîndului eminescian :

---

[24] Traducător L. Martînov.
[25] Traducător R. Moran.
[26] Traducători Gh. Vainberg şi N. Entelis.
[27] Traducătorul M. Zenkevici.
[28] Traducător I. Kojevnikov.
[29] Traducător V. Korceaghin.
[30] Sînt versurile :

... în stîlpi izbeşte toaca,
Şi străveziul demon prin aer cînd să treacă,
Atinge-ncet arama cu zimţi-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale
. . . . . .
Credinţa zugrăveşte icoanele-n biserici —
Şi-n sufletu-mi pusese — poveştile-i feerici
. . . . . .
De-mi ţin la el urechea — şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri streine? ... parc-am murit demult.

[31] Primele patru versuri ale poemului.

Звезда потухла, умерла,
Но свет струится ясный:
Пока не видели — была,
А видим — Уж погасла [32].

Un exemplu concludent oferă şi *Scrisoarea III*; bună în ansamblu, traducerea e totuşi foarte inegală, conţinînd şi momente scăpărătoare, dar şi versificări plate, inexpresive. Şi nu întîmplător, credem noi, în ruseşte momente într-adevăr eminesciene le găsim doar în prima parte, pînă la descrierea bătăliei şi anume atunci cînd e vorba de visul sultanului:

Крылья веток расправляя, словно сказочная птица,
И на лик земли утихшей тень гигантская ложится.
. . . . . .
Дуб встревоженный трепещет и шатром необозримым
Ветви темные склоняет до земли над новым Римом [33].

şi în scena întîlnirii dintre Mircea şi Baiazid unde iarăşi antiteza dintre cele două personalităţi e reuşit subliniată şi cu mijloace stilistice. Trufia lui Baiazid se dezvăluie treptat ca şi la Eminescu pînă la izbucnirea ei culminantă în versurile:

И, увидев, как их много, я в душе, не знавшей страха,
С дикой яростью поклялся вечным именем аллаха,
Что, как меч, сквозь все преграды я пройду неотвратимо
И коней овсом и сеном накормлю в соборах Рима [34].

în timp ce demnitatea calmă a lui Mircea conduce firesc la memorabila definiţie a patriotismului popular:

Все, что есть в стране румынской, на земле ее и в недрах,
Камни, воды и деревья — все мне друг, тебе же — недруг.
Нет у нас брони тяжелой, но любовь к отчизне — сила,
Что снесет тебя, как буря, как других уже сносила [35],

---

[32] Din *La steaua*:

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie.
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem şi nu e.

[33] Traducerea lui M. Mirimski e mult mai „liberă" decît acelea de care ne-am ocupat anterior, pentru respectarea prozodiei, succesiunea imaginilor e adesea modificată, uneori chiar inversată, din care cauză putem indica doar aproximativ textul romînesc căruia îi corespund versurile ruseşti citate:

Umbra lui cea uriaşă orizontul îl cuprinde
Şi sub dînsul universul într-o umbră se întinde;
. . . . . .
Însă frunzele-ascuţite se îndoaie după vînt
Şi deasupra Romei noua se închină la pămînt

[34] Cînd văzui a lor mulţime, cîtă frunză, cîtă iarbă,
Cu o ură neîmpăcată mi-am şoptit atunci în barbă,
Am jurat ca peste dînşii să trec falnic, fără păs
Din pristolul de la Roma să dau calului ovăz...

[35] ... Şi de-aceea tot ce mişcă-n ţara asta, rîul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ţie duşman este.
Duşmănit vei fi de toate, fără a prinde chiar de veste;
N-avem oaste dară iubirea de moşie e un zid
Care nu se-nfiorează de-a ta faimă Baiazid.

În ultimul citat traducerea ca atare e poate prea aproximativă însă păstrează totuşi măcar ceva din spiritul eminescian, ceea ce însă nu se poate spune de loc despre celelalte părţi; tabloul bătăliei e fad, descriptiv, nu a păstrat nici urme din ritmul trepidant al lui Eminescu, în timp ce ultima parte, cea satirică, din nou nu este decît o versificaţie de idei; pierzînd haina eminesciană, se transformă pe nesimţite într-un articol alcătuit cu rime.

Cît priveşte *Glossa* [36], încorsetat de forma fixă a poeziei, traducătorul n-a reuşit să dea decît o aluzie palidă la celebra creaţie a lui Eminescu. Supărătoare sînt mai ales adaosurile care transformă o poezie filozofică într-un fel de reeditare a „*Satirei Duhului meu*". Totuşi şi aici găsim ici-colea scîntei ale dialecticii eminesciene:

Длинный ряд тысячелетий
Мир и весел и печален [37].

După cum sugestivă e şi traducerea scurtei poezii postume, atît de înrudită cu glossa, cum e *De vorbiţi, mă fac că n-aud* [38]. De asemenea, mai menţionăm, pentru transpunerea exactă şi plastică a ideilor artistice eminesciene: *Junii corupţi* [39], *Cugetările sărmanului Dionis* [40], *Privesc oraşul furnicar* [41], *O, adevăr sublime* [42], *Ai noştri tineri* [43]. Surprinzător de reuşită e traducerea poeziei postume *Stelele-n cer* [44], cu toate că respectă strict construcţia strofei cu rînduri scurte, ceea ce îl încorsetează vizibil, traducătorul redă totuşi—evident nu ad literam — dar convingător şi dramatic „desfăşurarea" imaginilor eminesciene:

Вот журавли
Высь поднебесную
В даль неизвестную
Пересекли,

Нет ничего...
Это стремление
К бегу, к движению —
Сущность всего...

Ландыша цвет,
Юность беспечная,
Жизнь быстротечная —
Были и нет [45].

---

[36] Traducător S. Şervinski.
[37] Şi de mii de ani încoace/ Lumea-i veselă şi tristă.
[38] Traducător I. Kojevnikov.
[39] Traducător V. Levik.
[40] Traducerea lui L. Martînov din culegerea apărută în 1950.
[41] Traducător V. Korceaghin.
[42] Traducător I. Gurova.
[43] Traducător M. Zamahovskaia.
[44] Traducător I. Kojevnikov.
[45] Textul original;

Stol de cocori
Apucă-ntinsele
Şi necuprinsele
Drumuri de nori

Zboară ce pot
Şi-a lor întrecere,
Vecinică trecere —
Asta e tot...

Floare de crîng,
Astfel vieţile
Şi tinereţile
Trec şi se sting.

6311

Spuneam că spre deosebire de poeziile în care tema însăşi e filozofică, poeziile de dragoste ale lui Eminescu nu s-au bucurat adesea de o traducere reuşită în ruseşte. Şi nu pentru că tălmăcirile n-ar fi fidele, sau ar trăda neînţelegerea sau subaprecierea originalului, ci pentru că sînt facile. Poeziile de dragoste rămîn totuşi în toate limbile şi la toate popoarele — poezii de dragoste deci, în ciuda nuanţelor, variaţii pe aceeaşi temă eternă, în transpunerea lor dintr-o limbă în alta există întotdeauna pericolul pierderii pe drum a inefabilului prin alunecarea spre versificaţie corectă, plăcută, dar banală. Ceea ce s-a şi întîmplat din păcate cu unele din poeziile lui Eminescu. Cînd citeşti în ruseşte :

Так малютка говорила
И, увы, была права.
Но как сладко сердцу было
Слушать милые слова! [46]

totul pare acceptabil, drăguţ, dar nu transmite nimic din focul mării poezii. Strofa putea să aparţină oricărei romanţe de la sfîrşitul veacului trecut. Din păcate observaţia critică e valabilă şi pentru numeroase alte traduceri, în care abundă strofe fabricate prin alăturarea de şabloane curente în poezia rusească de „largă" circulaţie. Sînt versuri fără poezie, dintr-acelea pe care le compune, după o expresie a lui Ehremburg, oricare tînăr ajuns la vîrsta primei dragoste. Unele sună aproape ridicol :

Вдруг, в седло вскочив, помчалась
По крутой тропинке в гору,
Понеслась, не оглянувшись,
Вдаль к синеющему бору.

Şi asta se pretinde că e din *Făt-Frumos din tei* [47], un poem suav, plin de delicateţe, de sugestii abia perceptibile. Facile, dulcegi, fără nici o scăpărare autentic eminesciană sînt şi alte transpuneri, ca de pildă : *Crăiasa din poveşti* [48], *Lacul* [49] de unde a fost eliminată tocmai simfonia culorilor, *Dorinţa* [50], *S-a dus amorul* [51], *Cînd amintirile* [52], *Înger de pază* [53], *Adio* [54], *Freamăt de codru* [55], care de pildă sună ruseşte destul de agreabil, dar fără nici un ecou autentic din Eminescu. Dimpotrivă strofa finală, de pildă :

Мы встречались с ней весною,
Среди сумрака лесного.
Незабвенные мгновенья!

---

[46] Strofa din *Floare albastră* :

Astfel zise mititica
Dulce netezindu-mi părul
Ah ! ea spuse adevărul
Eu am rîs, n-am zis nimica.

De altfel traducerea semnată de M. Pavlova are şi alte neajunsuri, începînd cu titlul ; de ce *Синий цветок* şi nu *Голубок* cum ar fi mult mai firesc.

[47] Traducător M. Zenkovici.
[48] Traducător R. Gatov.
[49] Traducător I. Kojevnikov.
[50] Traducător A. Korceaghin.
[51] Traducător M. Zamohovskaia.
[52] Traducător M. Zenkovici.
[53] Traducător I. Kojevnikov.
[54] Traducători G. Vainberg şi N. Entelis.
[55] Traducător E. Aleksandrova.

Все прошло, как сновиденье...
Где же ты? Приди и снова
Будь со мною!

parcă ne aminteşte de poeţi ruşi dinainte de Puşkin, sau de epigonii acestuia, de poezia care făcea atîta abuz de rime ca şi acelea de mai sus ; mgnoveníe-snovidenïe, mecitanïa-stradanïa etc. Carenţe de acest gen sînt destul de frecvente şi, lucru ciudat, în cele mai dese cazuri traducătorii puşkinizează. E o constatare ce se cere a fi subliniată. După cum se ştie în anii din urmă unii cercetători au făcut caz de pretinsa admiraţie a lui Eminescu pentru poezia marelui poet rus. Dar s-a dovedit că izvorul pe care se bazau comentariile de acest gen e fals [56]. Mai izbitoare par a fi afinităţile dintre poezia lui Eminescu şi cea a lui Lermontov. Şi nu pentru că s-ar putea bănui că autorul *Demonului* ar fi exercitat vreo influenţă asupra poetului romîn, ci pentru că între creaţia celor două genii sînt evident similitudinile datorată atît apropierii temperamentale cît şi unei asemănări explicabile a atitudinii faţă de lumea înconjurătoare, din cauza condiţiunilor istorice în care s-au afirmat. Asupra unor coincidenţe de motive dintre *Demonul* pe de o parte şi *Înger şi Demon* şi *Luceafărul* pe de altă parte atrăsese atenţia încă Ibrăileanu. Dar posibilităţile de apropiere nu se reduc la atît. Într-adevăr tema însingurării, a geniului condamnat la singurătate într-o lume care nu-l înţelege e frecventă şi la Lermontov şi la Eminescu, însă tratarea e atît de diferită încît vreun împrumut de intonaţie lermontoviană pentru transpunerea în rusește a lui Eminescu s-a dovedit a fi imposibil. Între altele şi pentru că tălmăcirea poeziilor eminesciene pe această temă nu se putea face fără a se lua în consideraţie unicitatea viziunii estetice a marelui poet romîn. Chiar şi traducătorii lipsiţi de experienţa creaţiei originale n-au putut calca pe ceva cunoscut rusesc versurile de acest gen ale lui Eminescu. În schimb, în cazul poeziilor de dragoste, unde suportul filozofic, în aparenţă e mai puţin solid, ispita traducerii facile a dat roade nefaste. În loc să caute expresia eminesciană în rusește, unii tălmăcitori s-au mărginit să imite modele celebre. Cînd ascultăm în rusește :

Ее движения и ресницы,
Пожатье нежное руки
Тебе неделю будут сниться,
Сжимая сердце и виски [57].

„tonul" te atrage imediat în atmosfera lui Puşkin, ca şi în cazul versurilor :

Где с озерною волною
Спорит роща по ночам [58].

Am mai putea cita din *Te duci*[59], dar mai ales din *Iubind în taină* [60], unde rîndul :

Тебя любил я молча, без признаний —

conduce direct la celebra poezie puşkiniană :

Я вас любил безмолвно, безнадежно...

De ce totuşi traducătorii s-au inspirat din Puşkin şi nu din Lermontov, despre care se spune că poezia lui ar avea mai multe afinităţi cu cea a lui Eminescu? Pentru că — repetăm — afinităţile sînt numai de atitudine şi temperament şi numai în legătură cu tema însingurării.

---

[56] Vezi studiul lui V. Ciobanu, ce se publică în acelaşi număr al revistei noastre.
[57] Din *Ce e amorul* — Traducător A. Gatov — strofa a V-a.
[58] *Lasă-ţi lumea* ... ; Traducător M. Talov.
[59] Traducător M. Stefanovici.
[60] Traducător N. Verjeiskaia.

În rest fondul prim al poeziei eminesciene — cum o sesizase încă Gherea — e optimist. Dragostea la Eminescu e tot atît de carnală, lumească şi terestră ca şi la Puşkin. Fundamental Eminescu aparţine aceleiaşi familii de poeţi ca şi Puşkin. E o descoperire emoţionantă pe care tălmăcirile ruseşti din Eminescu ne-au ajutat s-o facem. Cînd nu reuşeau să găsească în ruseşte „sonul" original al versurilor de dragoste ale lui Eminescu, traducătorii mai puţin inventivi s-au lăsat influenţaţi de o poezie cu un „son" apropiat. Şi aceasta era a lui Puşkin.

Dar sînt şi tălmăciri care, chiar dacă nu se poate spune despre ele că sînt pastişate după Puşkin, Nadson sau Balmont, deşi sînt corecte, n-au totuşi nici un distingo. Şi printre acestea figurează din păcate şi *Sara pe deal* [61] unde simplitatea culorilor în peisajul eminescian, se transformă într-o enumerare anostă :

Тучи бегут, и луна уже выше.
Ввысь поднимают дома свои крыши.

În tălmăcirea poeziei *Dormi!* [62] nu găseşte asemenea denaturări compromiţătoare, însă traducătorul „prelucrează" prea mult, din care cauză finalul de adînci simţiri a lui Eminescu se înlocuieşte cu o explozie rudimentară de exclamaţii banale, ca dintr-o scrisoare de adolescent :

Спи жизнь мая, спи радость, спи родная...

După cum se vede deci, cele mai multe eşecuri se datoresc îndepărtării de la substanţa poeziei eminesciene, tot aşa cum reuşitele dovedeau pătrunderea în această substanţă. Traducînd nu literal ci cu respectarea strictă a prozodiei eminesciene, traducătorii ruşi erau nevoiţi să caute echivalenţe. Au reuşit aceia care au căutat şi au găsit echivalenţe esenţiale, de ordin poetic ; au eşuat aceia care s-au mulţumit să versifice echivalenţe superficiale. *Mortua est* [63] deşi conţine şi cîteva reuşite parţiale, ca de pildă distihul :

Вот падают звезды и меркнут светила —
И кажется мне: *все ничто*, все застыло [64].

— este totuşi silită, presărată cu expresii improprii, chiar inestetice (de pildă : nad mokroi moghiloi [65]). *Înger şi Demon* [66] e o stihuire prea degajată, aproape o versificaţie după Eminescu şi cu inadmisibile dulcegării pe deasupra. Probleme aparte ridică poeziile calchiate pe vers popular. Traducătorii au făcut eforturi vizibile pentru a transmite cît de cît izul atît de specific al acestora (*Revedere* [67], *Ce te legeni...* [68]) dar, poate şi din această cauză, în ruseşte versurile sună silit ; nu sînt populare, pentru că nu seamănă cu poezia populară rusă, dar n-au nici zvelteţea unor opere elaborate, au rămas hibride, ceea ce, de altfel, se pare că era inevitabil. Prea îndepărtate de original sînt şi cele mai multe tălmăciri după celebrele sonete eminesciene. Forma fixă, pe semne că i-a împiedicat pe traducători să dea glas, nestingheriţi, suflului eminescian. Pînă şi *Veneţia* [69] seamănă prea puţin cu splendidul original.

---

[61] Traducător A. Globa.
[62] Traducător A. Efron.
[63] Traducător P. Moran.
[64] La Eminescu

Cînd sorii se sting şi cînd stelele pică
Îmi vine a crede că *toate-s nimică*.

[65] Pentru : pe umezi morminte.
[66] Traducător A. Argo.
[67] Traducător M. Pavlova.
[68] Traducători G. Perov (Ediţia 1950) şi A. Ştainberg (Ediţia 1958).
[69] Traducători G. Perov (Ediţia 1950) şi D. Brodski (Ediţia 1958).

Din păcate nu se înscrie în rîndurile reuşitelor nici traducerea *Luceafărului* [70]. Şi nu pentru că n-ar conţine şi pasaje remarcabile, ca de pildă acela pe care l-am citat la începutul acestei încercări. Ci pentru că, tocmai în părţile nodale ale construcţiei, traducătorii îşi permit să se îndepărteze atît de mult de original, încît trădează esenţialul — ideea artistică. După cum s-a subliniat nu o dată *Luceafărul*, deşi istoria unei iubiri, este în acelaşi timp şi chintesenţa filozofiei eminesciene, o oglindă exactă a poziţiei sale în lume şi faţă de lumea care-l înconjura. Dar atunci se cuvenea ca şi traducerea — ori cît de „liberă" — să redea fidel (poate nu exact, dar fidel) întreaga dialectică a antitezelor din poem, cu repetiţiile şi simetriile esenţiale, cu laitmotivele care-i conferă unitate şi acea senzaţie de desăvîrşit care uimeşte pe oricare cititor. Din păcate tocmai aceste virtuţi nu sînt identificabile în varianta rusească, ceea ce vom încerca să demonstrăm prin cîteva exemple. Începutul ca de basm, atît de esenţial pentru prefigurarea întregii atmosfere din poem a fost abandonat de traducător, deşi formulele respective în limba rusă sînt perfect versificabile. La Eminescu fata se uită la Luceafărul :

...cum pe mări
Răsare şi străluce
Pe mişcătoarele cărări
Corăbii negre duce,

în traducerea rusă ea-l urmăreşte cum o face pe călăuză —

Она смотрела, как в дали,
То искристой, то мглистой,
Он водит в море корабли
Дорогою волнистой.

ceea ce e aberant, ca şi inserarea unei „depărtări ceţoase", prin care Luceafărul n-avea cum să strălucească. Cu totul opusă concepţiei eminesciene e şi opoziţia comparativă a felului cum iubesc cei doi. La Eminescu dragostea Cătălinei e superficială :

Îl vede azi, îl vede mîni
Astfel dorinţa-i gata —

în timp ce sentimentul geniului e adînc, crescut din mari frămîntări

El iar privind de săptămîni
Îi cade dragă fata.

În traducere e invers. Cătălina e o visătoare romantică :

Любовь пришла, как чудный сон,
Все странно ей и ново,

iar Luceafărul e un superficial ireparabil :

И сын небес уже влюблен
В дочь короля земного.

Din nou n-am fi insistat asupra acestor necorespondenţe, ce vor părea, poate, unora inevitabile — traducînd poezia nu poţi să nu te îndepărtezi de original, dacă ele nu s-ar referi la momentele nodale ale naraţiunii. Vom trece deci peste alte mici inadvertenţe, dar nu vom putea să nu semnalăm că pînă şi strofa-cheie, care, cu mici deosebiri se repetă de trei ori în poem

[70] Traducători I. Kojevnikov şi Ţ. Mirimski.

a fost tradusă fără grija de a i se păstra locul în ansamblu, locul determinat cu rolul ei major în reliefarea ideii artistice fundamentale. Cînd Eminescu spune :

Cobori în jos Luceafăr blînd
Alunecînd pe-o rază
Pătrunde-n casă şi în gînd
Şi viaţa-mi luminează, —

fiecare cuvînt are rostul său. Cătălina îl cheamă pe Luceafăr pentru că îi simte superioritatea şi măreţia şi simte că apropierea lui (adică a geniului) o poate ajuta pe ea să trăiască mai plin, mai fericit viaţa. De aceea îi pare firesc să-l cheme şi după ce, terestrul, l-a trădat, ca să-i lumineze „norocul". În cazul unor asemenea repetiţii păstrarea cuvîntului comun (aici -- „luminează") era necesară, pentru că numai astfel forma verbală conduce pînă în adîncul conţinutului. Dar iată că în ruseşte tocmai partea a doua a „chemării" e „modificată", prin adăugirea ce-i schimbă total sensul :

Спустись по зыбкому лучу,
Уйми мои страданья!
Любовь моя, я так хочу
Сиять в твоем сиянье.

Nu poate Cătălina să i se adreseze Luceafărului „dragostea mea" ; aşa ceva contrazice întregul poem, cum nu poate să i se destăinuie că vrea să strălucească în strălucirea lui, pentru că dimpotrivă tocmai acest lucru îi cere Luceafărul, iar ea, fata, refuză. În sfîrşit tocmai din cauza acestor libertăţi, chemarea Cătălinei se face a treia oară în cu totul alţi termeni şi astfel simetria eminesciană se prăbuşeşte. Se risipeşte patosul eminescian şi atunci cînd :

Cum eu sînt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă-ngheaţă —

se traduce :

Ведь ты мертвец, а я жива
И не покину землю.

Traducerea mereu aplatizează textul. Celebrele versuri :

Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare —

dispar cu totul, iar :

Dar ochii mari şi minunaţi
Lucesc adînc himeric,
Ca două patimi fără soţ
Şi pline de-ntuneric —

se traduc simplu şi banal :

И лишь глаза горят, как два
Безумные желанья.

Aşadar, totul e aproximativ — grija nu e de a găsi echivalente pentru redarea nemuritoarelor imagini eminesciene, scăpărînd de cutezanţe demiurgice, ci de a povesti cît de cît în versuri fabula.

Versurile :

Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt
Fii muritor ca mine

devin cu totul altceva, ca o tînguire de fată bătrînă :

И если хочешь ты, чтоб я
В разлуке не страдала,
Так сделай, чтоб земля моя
Твоим жилищем стала.

În sfîrşit nu vom putea cita tot ce ni s-a părut neîmplinit şi mai ales *nepotrivit* în traducerea la care ne referim, vom adăuga doar că, în spiritul criteriului, pe care noi l-am pus la baza acestei analize, drumul Luceafărului către începutul lumii şi răspunsul demiurgului trebuiau să fie prezentate ca exemple cele mai de sus ale frumuseţii pe care o radiază poezia eminesciană ; însă tocmai aici traducătorii şi-au permis cele mai multe libertăţi inadmisibile. Oare se poate numi *traducere* un text în care atunci cînd poetul spune :

Porni luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi, de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe

se „traduce" :

Раскинув тени черных крыл,
По голубой дороге,
Летит Лучафэр средь светил
В печали и тревоге.

Adică Luceafărul zbura pe un drum albastru „amărît şi frămîntat".

În traducere sînt şi strofe bune, chiar excelente, riguros eminesciene, ca de pildă :

— Лучафэр, ты дитя небес,
Ровесник мироздания.

şi altele dar ele se pierd într-o scurgere care în totalitatea ei nu depăşeşte nivelul unei naraţiuni oarecare în versuri. De aceea, deşi, conţinutul de fapte şi situaţii se transmite, adîncimea şi grandoarea viziunii eminesciene rămîn ascunse cititorului rus. Această traducere, credem, ar merita să fie îmbunătăţită.

În ansamblul tălmăcirilor ruseşti am găsit totuşi şi traduceri foarte bune ale unor poezii de dragoste ca de pildă : *Povestea codrului* [71], *Pe aceeaşi ulicioară* [72], *De cîte ori iubito...* [73], *Atît de fragedă* [74], *Despărţire* [75], *Pe lîngă plopii fără soţ* [76], *Noaptea* [77], *De ce nu-mi vii?* [78] ş.a.

---

[71] Traducător I. Mirimski.
[72] Idem.
[73] Traducător S. Şervinski.
[74] Traducător N. Stefanovici.
[75] Traducător A. Gatov.
[76] Traducător Gh. Perov.
[77] Traducător A. Globa.
[78] Traducător E. Aleksandrova.

În toate aceste cazuri reușita se explică, după a noastră părere, prin aceea că atenția traducătorilor s-a concentrat nu asupra confesiunii erotice ca atare, ci a fost captată de semnificația mai amplă a temei, de implicațiile ei filozofice. Cu alte cuvinte traducătorii și-au dat seama că nu traducerea modului în care Eminescu își afirmă sentimentele constituie sarcina lor esențială (așa ceva de fapt e și intraductibil), ci reconstituirea exactă în limba rusă a eșafodajului de imagini prin care, exprimîndu-și durerea dragostei neîmplinite, poetul o raporta la imperfecțiunea întregii lumi în care i-a fost sortit să viețuiască. În *De cîte ori iubito...* imaginea păsării care a rămas fără pereche transmite cu aceeași putere ca în original sentimentul copleșitor al singurătății:

Над тысячами глыбин, швыряемых волнами,
Парит уныло птица с усталыми крылами.
Другая же на запад несется, улетая
В простор, где исчезает подруг пернатых стая.

De asemenea și din tălmăcirea *Despărțirii* se reține cîteva versuri memorabile, prin care îl recunoaștem pe Eminescu întreg, măreț, cutezător, în veșnica luptă cu infinitul:

Когда, как сновиденье, и даже тенью сна,
Мы по земле проходим и смерть предрешена?

sau:

Когда же прахом в землю вернется плоть моя,
Там вряд ли разгадают, кто я, откуда я?
Мне среди стен холодных и днем и в час ночной
Молитвой будут вечный выпрашивать покой
А я хочу, чтоб кто-то у век поникших стал
И дорогое имя твое мне прошептал...[79]

În *Pe lîngă plopii fără soț*, laconismul aforistic al amarului eminescian se păstrează, ciocănind parcă, exact cum o spunea Gherea, cu ciocanul durerii pe nicovala inimii:

Меня все поняли давно,
А ты не поняла.
. . . . . .
Чтоб ты хоть день мне отдала, —
И мне хватило б дня!

Memorabile sînt și strofele în care Eminescu își strigă profesia de credință:

Ведь я любил тебя в тоске
Языческой душой,
Что от отцов досталась мне
Из древности глухой.

---

[79] La Eminescu:

Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre și umbra unui vis?
. . . . . .
Și cînd se va întoarce pămîntul în pămînt,
Au cine o să știe de unde-s, cine sînt?
Cîntări tînguitoare prin zidurile reci
Cerși-vor pentru mine repaosul de veci;
Ci eu aș vrea ce unul, venind de mine aproape
Să-mi puie al tău nume pe-nchisele-mi pleoape...

Ты не сумела уловить
Тот дивный луч во мгле,
Перед любовью засветить
Лампаду на земле[80].

Neavînd de gînd — de la bun început — să facem vreun bilanţ, vom sfîrşi deci destul de brusc, adăugînd doar că oricîte cusururi am găsi în culegerea de tălmăciri ruseşti din Eminescu, adevărul ne obligă să încheiem repetînd că faţă de volumul în întregime singurele sentimente legitime sînt admiraţia şi recunoştinţa, fiind vorba de o primă traducere aproape completă a operei poetice a lui Eminescu într-o limbă străină. Totodată ne place să presupunem că modesta noastră încercare a reuşit să reliefeze — şi pe această cale — originalitatea creaţiei eminesciene, căci s-a văzut — aşa sperăm cel puţin — că se dovedesc a fi bune doar acele traduceri în care s-a încorporat măcar în parte flacăra gîndirii eminesciene, măcar ceva din zbuciumata lui simţire, din grandioasa lui viziune asupra universului întreg.

mai—iunie 1964, Bucureşti

[80] E vorba de versurile :

O lume toată-nţelegea-
Tu nu m-ai înţeles.
. . . . . .
O zi din viaţă să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns..
. . . . . .
Căci te iubeam cu ochi păgîni
Şi plin de suferinţi,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinţii din părinţi.
. . . . . .
Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfînt
Şi noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pămînt.

RECEPTĂRI IMPROVIZATE ALE OPEREI EMINESCIENE

DE

MARIN BUCUR

Poetul mai putea fi luat drept un debutant în 1871 cînd se năpustea asupra lui valul de ură și de jigniri ce nu-l părăsi pînă la moarte. Căci deși primul atac antieminescian determinat de publicarea articolului lui Titu Maiorescu *Direcția nouă* [1] coincidea cu apariția poeziei *Noaptea*... [2], reacțiile ostile, rezerva, opacitatea unora dintre contemporani datează poate chiar de la început. Poezia aceasta e doar pretextul polemicii și acțiunii denigratoare a lui Eminescu. *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*, apărute în 1870, vor fi reactualizate în discuțiile ulterioare. Poezia *Noaptea*... nu era cu nimic mai în măsură să scandalizeze pe contemporanii îmbătrîniți în canoane decît *Epigonii* ori *Venere și Madonă*. De altfel, ori care dintre poezii este culpabilă de aceeași interpretare vulgarizatoare, nu mai mult decît *Înger de pază*, publicată alături de *Noaptea* ... în „Convorbiri literare". După mai puțin de o duzină de poezii, cînd de obicei poetul e așteptat încă la „poșta redacției", gestul lui Maiorescu de a-l fi recunoscut pe Eminescu „în fine poet", „în toată puterea cuvîntului", în numele „direcției noi" provoacă uluială, devenită repede în cercurile antijunimiste o eroare ridicolă, o obtuzitate a criticului, nesigur pe relevarea adevăratelor valori literare ale vremii, o impietate și un sacrilegiu față de poezie.

Istoria literară deschide din nefericire acest lung proces al timpului pentru apărarea lui Eminescu, lui B. P. Hașdeu prin revista sa „Columna lui Traian" [3]. Cu puțin timp înainte,

---

[1] „Convorbiri literare", an. V, 1871, nr. 6, 15 mai, p. 85—90; nr. 13, 1 sept., p. 201—205; nr. 14, 15 sept., p. 217—227.

[2] *Ibidem*, nr. 8, 15 iunie, p. 136. „Problema de istorie literară, mai mult sau mai puțin anecdotică, e următoarea: *Noaptea* e întîia poezie cu care Eminescu intră sub focul de baraj — nedrept (mai e nevoie s-o spunem ?) și de atîtea ori ignobil (abia dacă mai trebuie relevat) — al cronicarilor timpului" (M. Eminescu, *Opere*, Ed. Perpessicius, vol. I, 1939, p. 317). Pe larg în Perpessicius, *Eminescu și contemporanii*, în *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* (1848—1956), ESPLA, p. 72—85, Vd. G. G. Ursu, *Eminescu: Amiciții și adversități contimporane*, în „Limbă și literatură", 1961, nr. 5, p. 237—254; D. Murărașu, *Năpăstuitul Anghel Demetriescu*, în „Tînărul scriitor", VI, 1957, nr. 12, p. 100 — 103.

[3] 1871, nr. 22, 9 iunie... „noi unii nu credem de cuviință a contesta școalei d-lui Maiorescu mult dorita paternitate în sfera gallimatiei și pentru ca toată lumea să vadă, ce fel de poezie anume este *noua direcție* a „Convorbirilor literare", vom reproduce din ele în fiecare

o *Notiță* în „Convorbiri literare" lua apărarea lui Alecsandri, respingînd unele comentarii calomnioase din „Columna lui Traian [4]". Nu trecu mult și drept răspuns fu publicată la rubrica *Varietăți. Poezia — Maiorescu*, poezia *Noaptea...*, cu sublinierea tuturor *abaterilor* și *siluirilor* de limbă. Astfel se însemnează ca aberații poetice, formele :

Noaptea *pololit și vînăt arde* focul în cămin,
Dintr-un colț pe-o *sofă roșă*, eu în fața lui privesc,
Pîn-ce mintea îmi adoarme, pîn-ce genele-mi clipesc
Lumînarea stinsă-n casă... *somnu-i cald*, molatic, lin.

Sînt parafate ca erori de limbă, comparații și determinări foarte normale în prozodie : albă ca *zăpada iernii*, mînuțe albe, *dulci*, pe *frunte-mi în mijloc, inimă-ndrăgită, fruntea-mi este netedă, junĕ ca lumina cea din soare, clară* ca *o roză, dulce ca o floare.*

Un poet ca Hașdeu să fi fost speriat de aceste comparații inofenstive și în parte cunoscute de la poeții vremii, sau să fi pus în gest veninul relațiilor sale cu Maiorescu, fapt care ni se pare mai plauzibil. Pentru că nici lui nu-i era străin, în același timp, un limbaj poetic în afara convenționalismului liric. Dacă Hașdeu subliniază comparații și metafore ca : albă ca *zăpada iernii*, mînuțe albe, *dulci, dulce ca o floare*, în poezia sa originală de pînă la 1871, nu erau mai puține asemenea „abateri" :

„Iar speranța-i o grădină
D-unde *cîntecul se lanță*
Drept la Cel de sus !" (*Lui N. Nicoleanu*, 1866)

„Ca neagra lipitoare *pe sînul de zăpadă*
Al dulcii copilițe" ; (*Odă la ciocoi*, 1869)

„Că simțesc un *aprig dor*,
Dor de falnic viitor" (*Ștefan și Radu*, 1870).

„*Scoțînd* din agonie un *țipăt scurt și greu*" (*Viersul*, 1872)

De aceea, furia lui Hașdeu, cu violențe de limbaj nepermise nu e atît, credem, contra lui Eminescu, cît contra lui Maiorescu. Poezia lui Eminescu îi servește acestuia drept material de ridiculizare a „direcției noi" maioresciene. Adversarul lui Hașdeu la această oră este Maiorescu : „omulețul de la „Convorbiri literare", nu Eminescu. Versurile poetului sînt gunoiul care i se aruncă în ochi criticului care a cutezat să-l recunoască „în fine poet".

Hașdeu, polemist pătimaș, irascibil, zgomotos și vehement se angajează pentru un scurt timp în disputa violentă cu Maiorescu, dînd drumul la injurii, condamnînd și tăind totul din lista „direcției noi". Atacurile se succed, la aceeași intensitate. Nu i se iartă lui Maiorescu că „Panteonul se compune (după acesta) din dd. Eminescu, Bodnărescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Burlă, Kugler și — d. Titu-Liviu Maiorescu" [5] :

---

număr al „Columnei lui Traian" sub modesta rubrică a *Varietăților*, cîte o mustră din muza d-lor al-de Bodnărăscu, Eminescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Matilda Culger etc." (p. 85—86).

De fapt, războiul lui Hașdeu cu Junimea se declanșase mai dinainte. Macabra poezie *Complotul Bubei*, metaforă a corupției și venalității instituțiilor statale, era dedicată persiflant „Dlor Costaforu, Mavrogheni, Maiorescu, Negruzzi, Pogor etc. etc.". Eminescu intră și el tacit în această serie cu care va fi asociat mereu în viitor. „Columna lui Traian", an II, 1871, 24 mai, nr. 20, p. 75.

[4] „Convorbiri literare", an. IV, 1870, nr. 7, 1 iunie, p. 120.

[5] „Columna lui Traian", nr. 26, 5 iulie.

„...mi se adusese numărul „Convorbirilor literare", în care d. Tit-Liviu Maiorescu, bătîndu-şi gioc de Bărnuţ, de Şincai, de Bolintineanu, de toate somităţile cugetării romîne, şi mai ales de poeţi, celebrează cu emfază aşa-numita *Nouă Direcţie*, inaugurată — risum teneatis ! de dd. Bodnărescu, Eminescu, Iacob Negruzzi şi *tutti quandi* "[6].

Furia se stinse dintr-o dată, cu aceeaşi violenţă cu care se şi declanşase. Haşdeu mult timp nu mai aminti de acest incident, iar necrologul pătruns de admiraţie, printre cele mai frumoase pagini ale recunoaşterii talentului eminescian, ar fi spălat uşor o amintire funestă dacă nu ar fi revenit mai tîrziu cu aceeaşi maliţie şi ironie în campania antieminesciană. O anume însuşire superficială a materialului ni-l prezintă pe istoric ca pe cel cutremurat de moartea lui Eminescu. Însă necrologul nu este o negare a vechii sale atitudini decît temporară şi nu încheie acest capitol al disputei violente. În fel şi chip, el continuă după moartea poetului, a-l denigra direct ori prin colaboratori. Chiar cu un an înainte de moartea lui Eminescu, Haşdeu da ca model de mare artă pe Gheorghe din Moldova :

„Ceea ce m-a mîngîiat mult în versurile dumitale, este că nu cauţi mereu cu stăruinţă ca Eminescu şi nu găseşti pretutindeni aşa de lesne ca Alecsandri" [7].

Bietul Eminescu de ce fel de adversari are parte ? Unul îi dă ca model pe Gheorghe din Moldova, „Homunculul" îi va da lecţii de stil, altul îi va arăta ca poet autentic pe Carol Scrob. Mai tîrziu, tot în „Revista Nouă", altcineva declară geniu pe o altă mediocritate, M. Zamfirescu, lovind aluziv în Eminescu : poet „cu fraze greoaie, cu vorbe întortochiate, cu idei încîlcite" [8].

În acelaşi an, un alt haşdeist, recenzînd *Poetica romînă* a lui I. Manoliu în care Eminescu era acceptat cu ardoare, riposta în termenii lui Grama :

„Cum ? Să învăţ eu pe copilul deja flăcăiandru să se uite cu scîrbă la lumea în care va trăi ? să-l învăţ eu să-şi blesteme soarta ? să dispreţuiască viaţa ? să pîngărească iubirea ? să profere cuvinte de ură în contra legilor înţelepte ale firei ?" [9].

Poezia lui Eminescu momeşte sufletele tinerilor la corupţie. După ce citează versuri : *L-a început pe cînd fiinţa nu era nici nefiinţă*..., G. I. Ionescu-Gion conchide : „şi mai miraţi-vă de ce se omor la Craiova tinerii membrii ai Societăţii de sinucidere" [10].

Asemenea injurii provocară reacţii în rîndurile eminescienilor şi Haşdeu nici o dată, din cît se cunoaşte, nu mai aminti de acel necrolog. Tot în 1892, el se arătă speriat de *zarva* pe care o făceau Maiorescu şi junimiştii în jurul lui Eminescu, ca de o modă perisabilă [11]. „Epoca" lui N. Filipescu publică un reportaj al lui Caragiale despre Haşdeu, în care acesta din nou „îngăduitor" îl recunoştea „incontestabil un talent, cu toate defectele lui", atrăgînd atenţia unor eventuale erori de a-l numi şi de a-l socoti poet reprezentativ al poporului căci „e departe de a se putea numi un mare poet naţional", deoarece „afară de forma externă a producerilor lui adesea prea silită, aproape nimic nu este original sau specific romînesc [12]. Nici la un apel a

---

[6] *Un rămăşag*, *Ibidem*, nr. 30, 11 aug., p. 117. În nr. următor (nr. 31, 23 august) învinovăţea pe junimişti de a fi adus sărbătorirea de la Putna „la tristul rol al unirii Romîne" cu elementele alogene din ţară.

[7] „Revista Nouă", an I, 1888, nr. 3, 15 febr., p. 82.

[8] N. Ţincu, *M. Zamfirescu*. *Ibidem*, an. V, 1892, nr. 1—2, 15 apr.—15 mai, p. 2—4.

[9] G. I. Ionescu-Gion, *Ură Poetică Romînă*, *Ibidem*, an. V, 1892, nr. 3—4, 15 iunie—15 iulie, p. 112—122.

[10] *Ibidem*, p. 119.

[11] *O restaurăţie. Post-scriptum la articolii d-lor Şăineanu*. *Ibidem*, p. 217—222. Reprodusă în *Sarcasm şi ideal*.

[12] „Epoca", 1897, nr. din 27, 28, 29, 1 iulie. Reportajul a fost publicat de Caragiale în *Notiţe şi fragmente literare* (Biblioteca pentru toţi).

lui Slavici (*Pro amico. Un răspuns d-lui B. P. Haşdeu* [13]), autorul *Cuvintelor den bătrîni* nu dovedi clemenţă faţă de victimă.

Stinsă treptat ura contra lui Eminescu în paginile haşdene, ea se reaprinde în anii următori într-o puzderie de jurnale şi reviste. Intră în această luptă dezonorantă alte detaşamente de inamici eminescieni, orbi care niciodată nu vor vedea soarele care răsărise şi se înălţase pe bolta poeziei romîneşti. „Revista Contimporană", vizată în *Beţia de cuvinte* (1873), va fi una din primele fortăreţe care nu vor ceda în apărarea unei cauze pierdute înainte de a începe lupta, pînă la moarte. Petre Grădişteanu, Pantazi Ghica, V. Alexandrescu-Ureche folosesc replica antimaioresciană pretext pentru a denunţa pretinsa beţie de cuvinte din poezia eminesciană :

„Ce regulă urmează D. Eminescu (în poezia *Egipetul*) cînd ne arată piramidele uriaşe, eterne ca şi moartea şi deodată transformate în nişte racle, nişte cosciuge în cari abia încape epopeia *unui scald*? A crezut poate că-şi creşte imaginea dar în realitate a redus-o la nişte proporţiuni ridicule. Şi ce caută *scaldul*, poetul nordului, pe marginea Nilului? Trebuia o rimă D-lui Eminescu la cuvîntul *cald* ! Fără să aibe o asemenea nevoie, D-nia sa a transportat *visările pustii* în *gîndirile mării* şi gîndirile mării în visările pustii ; ce-l putea împiedica de a transporta pe poetul climelor brumoase sub cerul senin al Egiptului? La cine alt decît la acest *puer dilectus* s-a putut gîndi D. Maiorescu cînd a scris : « În curînd se arată al doilea simptom... creierii sînt turburaţi numai de necontenita vibrare a nervilor acustici" [14].

Nu ar fi nimic dacă Petre Grădişteanu n-ar fi înţeles rimele *intrat* cu *vad*, *sbor* cu *nori*, *răză* cu *luminoasă*. Dacă i se iartă lui Haşdeu, care era un poet pe deasupra, opacitatea spiritului său artistic de a intui noile relaţii ale limbajului poetic, cu atît mai mult i s-ar ierta lui Grădişteanu şi Pantazi Ghica, cărora nu li se poate cere mai mult în materie de percepţie artistică. Dar peste îngustimea şi lipsa unei sensibilităţi artistice, se ridică răutatea, injuria lamentabilă, limbajul vulgar odios :

„Asemenea inepţii nu sînt tolerate nici unui şcolar din clasa III-a gimnazială, şi D. Eminescu este în fruntea *nouei direcţiuni*" [15].

„Ce este însă D. Eminescu, cu tot bogatul său asortiment de greşale grosolane de gramatică, de prosodie, de logică, cu toate *pleoşniţele* sale chiar din o altă poesie, pe lîngă D. Bodnărăscu" [16]...

Furia era că Maiorescu l-a făcut geniu, aşezîndu-l „imediat alături de D. V. Alecsandri".

„Revista Contimporană" adunase pe lista colaboratorilor laolaltă pe duşmanii feroci ai poetului : Pantazi Ghica, I. Grădişteanu, Gellianu, Macedonski, V. A. Ureche, Petrino, M. Zamfirescu. Ea servi ca bază unor sucursale gazetăreşti manevrate prin aceiaşi colaboratori împotriva lui Eminescu. *Muza de la Borta rece* „bufonerie literară lirică în trei acte de Henri Meilhac şi Ludovic Halevy, Musică de J. Offenbach", pe care o publica revista humoristică „Ghimpele", era editată de „Revista Contimporană" [17] şi e opera lui M. Zamfirescu. Personajele sînt un amestec de mitologie, de teatru de revistă şi nume schimonosite din care transpare imediat prototipul : Joe Olimpianul, Maiorescu, Minunescu — Eminescu, Brutnărescu — Bodnărescu.

---

[13] „Foiţa Tribunei", 1892, 1/13, 2/14 dec. Apud B. Lăzăreanu, *Haşdeu şi Eminescu. Cu privire la Eminescu*, II, p. 31—40.

[14] Petre Grădişteanu, « *Convorbirile literare* » şi « *Revista Contimporană* », în „Revista Contimporană", 1873, nr. 4, 1 iunie, p. 393—394.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*, p. 395.

[17] [M. Zamfirescu], *Muza de la Borta Rece*, „Revista Contimporană", 1873.

Minerva e clementă cu bietul poet şi roagă zeii să-l adăpostească în Parnas :

Să-i dăm un loc de casă pe muntele Parnas
Căci poate să-mblînzească pe agerul Pegas.
Săracul el nu strică, ci domnii ce-au voit
Să-l facă să se creadă poet şi procopsit [18].

Minunescu apare în actul II, recitînd din *Mortua Est* :

O rază te-nalţă, un cîntec te duce
Cu braţele albe pe pept puse cruce [19].

Minunescu se laudă cu scrierea *Sărmanul Dionis*, în care vorbeşte de „stele de aur topit", „făcliі ce aruncă de o dată o lumină turbure, roşu, galbenă şi somnoroasă", de „ploaia grozavă" şi „luna revărsînt lumină" etc., făcînd „metafizică cu ou şi oţet" [20].

„Bravo, bravo Minunescu ! Dignus est de Agiamiu. Minorescu (Maiorescu) ţine un logos ilar despre pătrunderea gîndirii eminesciene :

„Unul singur dintre voi cu agerimea sa genială m-a înţeles şi de aceea l-am sacrat cel dintîi poet al Direcţiei noue. Iată în adevăr un model admirabil ieşit din pana poetică şi inspirată, deşi fără muză, lui Minunescu (deschizînd Convorbirile). Adevărat stil shakeaspearian".

Înţepăturile, aluziile, fanfaronadele, glumele răutăcioase se ţin lanţ. Un *Suspin / Dureroso — amoroso* e „după şcoala nouă de la „Convorbirile Critice din Iaşi" [21] (semnat Laibsky). O cronică rimată de pagină umoristică rîde de numirea lui Eminescu în postul de bibliotecar la Iaşi :

Şi pe junel 'Eminachi,
Din Berlin abia sosit,
În locul lui Botnarachi
Peste biblii l-a numit [22].

Acelaşi pseudonim iscălea o epistolă *Amicului Bodnaraky* în care se amintea şi de *confratele Eminachi* [23], revenind cu o altă *Epistolă deschisă* (*La Olga. Imitaţiune după Bodnărachi-Eminaky* [24]) :

Amanta mea amată, ş-amabilă fiinţă,
Că te iubesc cu vervă, cu schepis şi audienţă,
Dece indiferenţă eşti tu la al meu amor !...
Dece ?... de ce ? ... răspunde... ce taci ca un bujor ?...
Crezi tu că-indiferenţa-ţi nu va avea răsplată ?...
O, teme-te de aceasta, de furia-mi turbată !...

---

[18] „Ghimpele", an. XIV, 1873, nr. 25, 29 iulie, p. 2—3.
[19] *Ibidem*, nr. 40, 11 noembrie, p. 2—3.
[20] *Ibidem*, nr. 43, 22 noembrie, p. 3.
[21] *Ibidem*, an. XV, 1874, nr. 31, 4 august, p. 2.
[22] *Ciracladiselile* (de la „Convorbirile literare" din Iaşi), în „Ghimpele", nr. 36, 8 sept., p. 2.
[23] „Ghimpele", nr. 40, 6 oct., p. 3.
[24] *Ibidem*, nr. 41, 13 oct., p. 2—3.

În acest an al atacurilor eminesciene debutează ca inamic şi rămîne o adevărată surpriză printre adversarii poetului, viitorul culegător de folclor din cercul lui Haşdeu, G. Dem. Teodorescu. O undă din ura mentorului său din anii trecuţi se prelinge prin „Ghedem" — cum semna în paginile umoristicului *Ghimpele*. Întîi cu o satiră şarjată la adresa junimiştilor, apoi cu o *Felicitare* [25], cu ocazia numirii lui Maiorescu ca ministru de culte şi instrucţiune publică. Aluzia e la posturile oferite de Maiorescu junimiştilor :

Pe cînd stam la masă
Cu lume tot aleasă
Şi beam de supărare
Strigînd în lumea mare
„Trăiască Maimărescu !"
Veni şi Eminescu
Şi ne aduse-o veste
Ce ne păru poveste
Că-n fine eşti în rost,
Că te-ai numit în post
Cu chin, cu vai şi-amar
Ministru secretar
La culte şi la şcoli
Pe lună optzeci poli.

„Telegraful" se arăta şi el îngrijorat de soarta şcolii şi educaţiei tinerilor vlăstare prin numirea lui Maiorescu, „imoral" şi „părtinitor", ministru. Nici activitatea sa intelectuală nu-l putea salva în ochii acestor oameni. Păcatul de a fi declarat o *direcţie nouă* cu Eminescu, „nu sînt probe suficiente care să justifice pretenţiunile sale şi credinţa măcar a spiritelor limitate de a-l recunoaşte de unul din luceferii Romîniei în materie de erudiţiune şi de ştiinţă. Fragmentele din „Convorbirile literare", criticile şi direcţiunea nouă în cultivarea limbii, proiectată şi dezbătută în conventiculele din *Borta rece* din Iaşi : iată tot tezaurul producţiunilor scripturistice care fac gloria ştiinţifică şi literară a învăţatului ministru Maiorescu" [26].

D. Murăraşu a inventariat bibliografia temei articolului de faţă în *Năpăstuitul* : *Anghel Demetriescu* [27].

Dealtfel e greu de a înşira toată pleava de citate azvîrlite peste tot în presa epocii, împotriva lui Eminescu. O incomprehensiune cronică domină spiritele, strălucirea geniului le orbeşte. Prin „Alegătorul liber" apar note contra convorbiriştilor [28]. „Romînul" lui C. A. Rosetti adăposteşte pe aceiaşi inamici ai poetului. Se reproduc din „Columna lui Traian" articole-pamflet contra lui Maiorescu. Animozitatea haşdeiană e găzduită cu bunăvoinţă în paginile „Romînului" :

„A putut oricine să se mire, cînd a văzut, într-o bună dimineaţă pe D. T. Maiorescu acolo unde este şi unde n-ar fi trebuit să fie ; însă odată ajuns aici pe calea constituţională nu mai e permis nimănui a se mira că d-sa îşi găseşte advocaţi pînă şi pentru aserţiunile cele mai excentrice, căci n-are decît a promite apărătorilor săi de „noua direcţie" cîte un profesorat universitar *fără concurs* din viitoarea lege a instrucţiunii publice, menind bunăoară pe D. Emi-

[25] *O şedinţă a muzelor*. *Ibidem*, 1874, nr. 14, 7 apr., p. 3 ; nr. 15, 14 apr., p. 2.
[26] „Telegraful", an. IV, 1874, nr. 761, 1 oct.
[27] „Tînărul scriitor", VI, 1957, nr. 12, p. 100 — 103.
[28] An. I, 1875, nr. 11, 27 febr., p. 4.

nescu pentru metafizică, pe D. G. Panu pentru limba chineză pe D. Bodnărescu pentru calcul diferențial, pe D. Slavici pentru botanică [29].

„Revista Contimporană" avu grijă să mai lanseze în 1875 încă un nume nou în rîndurile inamicilor lui Eminescu : G. Gellianu, confundat pînă deunăzi cu Anghel Demetriescu și identificat de D. Murărașu cu poetul obscur și ambițios N. Pruncu [30]. Discreditarea urmează același tipic. Exemplele sînt identice. Uimirea mai puțin și invidia mai mult îl conduc pe N. Pruncu — G. Gellianu — să ceară socoteală lui Maiorescu pentru eroarea și răspunderea ce îi revine de a-l fi trecut pe Eminescu în rîndul poeților, alături de Alecsandri. Prevestirea unui astru de către Maiorescu, pentru sufletele suferind de cecitate e sinonimă cu prevestirea unui cataclism. Incompetența lui N. Pruncu e văicărită și plînsă cu un aer care provoacă stupoare. Ignoranța amestecată cu invidia, incultura cu falsa pietate pentru tradiție. Dintr-odată mediocritatea literară contemporană se alarmează, intră în panică, cere excomunicarea geniului, îl proferă, îl denunță cu aerul că apără literatura romînă de un dezastru :

„Își poate închipui cineva un vis înaripat care-și moaie aripa-n amar? În concepțiunea poetului dece coloare erau penele acestei aripe, și ce întindere de loc sau de mare are acel *amor*? Cum se poate justifica comparațiunea între *făclie de veghe* cu ființa care a trecut de *al lumii hotar*.

Mai întrebăm pe D. Maiorescu : ușurința de versificațiune se poate numi odorogirea din versul din urmă (*Mortua Est*)" ? [31].

Anonimul rămas descoperit numai după țepii cu otravă, e jignit că Eminescu scrie versuri, ca și cum acesta i-ar compromite profesia :

„Nici preciziune, nici farmec de limbaju, nici ușurința sau, cel puțin cunoștința de versificațiune" [32].

Tot Eminescu pînă la *Împărat și Proletar* este „cîteva floricele", „la cari nu poți ajunge decît străbătînd un nămol de greșele de versificare, de rime imposibile, de imagini inexacte, de cuvinte fără sens, pe cari le repudiază sentimentul artei fie modernă, fie antică" [33].

Calul de bătaie de astă dată este poezia *Împărat și proletar*. I se face poetului proces de ceea ce mediocritatea socotește abatere de la normele literare ale limbii, i se dau lecții, probîndu-i cu exemple năstrușnice că nu știe să scrie : „Puțin îi pasă Dlui Eminescu dacă *coboară* rimează cu *turbare* și *nepăsătoare* ; dacă Lear (pronunțat în englezește Lir) rimează cu *măriri*. Puțin îi pasă dacă verbul *mișcare* de I conjugațiune face la III persoană plurală de la indicativ *mișcă* iar nu mișc" [34] etc.

Concluzia lui Gellianu plutește într-o aberație absolută. Zoil nu recunoaște nimic. Împrumută masca celei mai opace sensibilități :

„Așadar « poet în suflet », dacă vreți, dar așa de « puțin format », nici știe să exprime ce poate că simte, întrebuințînd figuri neînțelese, înșirînd unele după altele cuvinte, cari nu

---

[29] *D. V. Burla (T. Maiorescu) și Curtius!* în „Romînul" an. XIX, 1875, 30, 31 aug., p. 2.

[30] D. Murărașu, *op. cit.*, p. 100—103. Dacă Gellianu ar fi fost pseudonimul lui Anghel Demetriescu, sigur că s-ar fi știut la „Timpul" și n-ar mai fi apărut printre anunțuri, o caracterizare ca aceasta, de care nu e străin cîtuși de puțin, Eminescu : „Eruditul profesor Anghel Demetriescu, este numit de la 1 ianuarie 1881, în postul de director al școlii normale superioare, secțiunea de litere din București". „Timpul", an. VI, 1881, 13—25 ianuarie, nr. 8, p. 2.

[31] C. Gellianu, *Schițe literare. Poeziile D-lui Eminescu*, în „Revista Contimporană", an. III, 1875, nr. 3, 1 martie, p. 268—288.

[32] *Ibidem*, p. 274.

[33] *Ibidem*, p. 279.

[34] *Ibidem*, p. 287.

produc nici un sens, sfidînd gramatica şi analiza logică, şi prin urmare fără farmec nici preciziune posibile şi limbaj, torturînd necontenit rima şi ritmul, şi prin urmare fără uşurinţa posibilă în versificare, iată cum ne apare D. Eminescu" [35].

„Revista Junimii" aducea în 1875 taberei adverse lui Eminescu, un contingent nou. Al. Macedonski, D. Petrino publicau versuri aici ca şi în „Revista Contimporană", nemărturisindu-se încă inamici ai poetului. Fireşte că nu erau străini atmosferei revistei, pe atunci, ca şi mai tîrziu o revistă însemnînd un grup relativ omogen şi o anume orientare. Un ins, necunoscut din altă parte, relua vechiul refren al inconsistenţei de probe cu care Maiorescu vroise să afirme noua direcţie literară de la Iaşi:

„Neapărat că toţi sîntem pentru „nouă direcţie" aşa cum o dezvoltă D. Maiorescu *în principiu*, în teorie; dar nimica nu va suferi să i se impună ca modele searbăde şi misticile producţiuni ale D. Naum, Bodnărescu, Pogor, Beldiceanu, Vîrgolici, Eminescu *et compania*" [36].

Surpriza în paginile revistei aparţine unui tînăr care în această vreme încerca să se remarce altfel decît va încerca mai tîrziu. E vorba de viitorul om politic Take Ionescu, care acuma era poet şi ca poet se numea Demetriu G. Ionnescu. Întîi să vedem ce nu-i place acestuia din poezia lui Eminescu:

„*Egipetul* d-lui M. Eminescu, poezia care dealtminteri e un tezaur de nostimade".

Era explicaţia dată unui paragraf dintr-un pomelnic fantezist, lipsit de umor, cum şi-l vroise autorul, intitulat *Spiritele anului 3000* [37]:

„Disperat de politică, îi dedei pace şi mă decisei să apuc literatura, să duc o viaţă veselă şi liniştită, făcînd şi versuri din cînd în cînd, căci de? ştiam şi eu să rimez *vad* cu *intrat*" [38]. În viziunea şi cu fantezia puerilă a tînărului „sătul de politică" înainte de o practica, literatura romînească e un sanctuar în care tronează figurile lui Eliade, Bolintineanu, Alecsandri şi M. Zamfirescu. Gusturile coincid cu ale lui Macedonski de mai tîrziu. Într-un pretins op critic pe care îl răsfoieşte, curios să vadă judecata critică a posterităţii, „Tăkiţă" formulează rînduri îmbîcsite ale unui spirit cîlţos, cu ce credea el că va spune viitorimea despre Eminescu. Astfel la iluzoria pagină 158, Demetriu C. Ionnescu nota sentenţios.

„— Eminescu... Poet în suflet, dar fără formă, «aşa de puţin format», după zice chiar panegiristul său, T. Maiorescu, încît se perde într-un chaos de vorbe fără sens. Nefericirea lui a fost că niminia nu i-a spus ce-ar putea deveni. Unii l-au ecalat (egalat-*M.B.*) cu nulla; alţii, cu Alecsandri!

Într-un cuvînt sentimente frumoase chinuite în forme detestabile" [39].

Tînărul care prevestea pentru muzeul de antichităţi al posterităţii anului 3000, alături de toate vechiturile veacurilor, poeziile lui Eminescu, era el însuşi autor de versuri şi ca să ne convingem mai bine asupra talentului său, reproducem o mostră măcar pentru a avea o ideie în numele cărui gust literar vorbea:

E toamnă!
Este crivăţ şi pasarica lasă
În urmă-i dor... şi... dor.!...

---

[35] C. Gellianu, *Schiţe literare. Poeziile D-lui Eminescu*, în „Revista Contimporană", an. III, 1875, nr. 3, p. 287—288.

[36] G. Paul-Pîrvulescu, *Despre scrierea limbei romîne*, în „Revista Junimei", an. VI, 1875, nr. 6, p. 286.

[37] „Revista Junimei", nr. 8, p. 439—456.

[38] *Ibidem*, 447.

[39] *Ibidem*, p. 387.

Şi-n inima-mi e toamnă,
Şi ea în urmă-i lasă...
Un ... ştie *Dumnezeu* [40]?

sau :

Erai atît de bellă, atît de voluptoasă,
Încît chiar bella lună simţea că e geloasă...
Ear eu, frumoasă doamnă, te contemplam răpit [41].

Zoil e şi el poet. Îl împinge de la spate ambiţia mediocrităţii şi invidia. Cîţiva ani se ascunse prin redacţiile revistelor umoristice, scontînd efecte prin mimarea şi parodierea imaginilor :

Căci ce-i aici viţa, de cît un haos mare
În care muritori suspină rătăcind,
Şi unde fiice a Enei fără nici o remuşcare
Fac de amor paradă, trădînd şi înşelînd.

(*Amor şi deceptie*) [42]

Adversarii însă nu se luptă eteric numai cu metaforele şi imaginile eminesciene. E periculoasă şi fiinţa poetului. Calomniile, acţiunile de compromitere, hulirea pe uliţă şi în cafenea îl lovesc nemilos, în văzul publicului. Căzut ministerul lui Maiorescu, şi postul de bibliotecar al Bibliotecii din Iaşi, deţinut de Eminescu din 1874, la recomandarea lui Vasile Pogor, este revendicat de duşmanii politici ai criticului prin înscenări de o cumplită maşinaţie [43]. Alţi duşmani ridică capul din rîndul poeţilor veleitari de glorie. D. Petrino, ridicolul bard bucovinean, desmăţatul şi inexistentul poet, prinde momentul prielnic şi cu sprijinul unui alt personaj improvizat, Andrei Vizanti compromis de Maiorescu, înscenează un proces penal lui Eminescu pentru o pretinsă înstrăinare a bunurilor Bibliotecii. „Demetrias Baron de Trei-Sarmale" neputînd învinge adversarul altcum îl aduce pe Eminescu în faţa tribunalului, în 1876, la un an de la numirea sa în această funcţie de care fusese încîntat („Sunt fericit că mi-a ales un loc potrivit cu firea mea singuratică şi dornică de cercetare". Scrisoare către Veronica Micle, din 14 septembrie 1874). Tot de un an sosise din Bucovina şi acest deplorabil poet D. Petrino, cu toate că practicele murdare de culise îl arătau ca pe un om îmbătrînit în rele. La tribunal i se luară poetului interogatorii, dar găsindu-se nevinovat, dosarul fu clasat la 17 decembrie 1876. Scos de pe poarta Tribunalului, poetul care era într-o stare jalnică, nu e iertat. Nu era suficient că fusese aruncat în stradă. Numele său e pomenit în parlament de acelaşi

---

[40] Demetriu G. Ionnescu, *Refrene de toamnă*, în „Revista Junimei", nr. 7, p. 402.

[41] *Ibidem*, p. 437.

[42] „Perdaful", an. VII, 1879, 11 martie, nr. 11, p. 2. Într-un alt număr, un joc stupid de cuvinte se referea, de asemenea, tot la Eminescu :

Dar Timpitul
Eminent...
Cu Războiul Grandios
Tot înjur, şi mai frumos
Pe un ton impertinent

(an. VI, 1878, nr. 35, 8 oct., p. 3).

[43] G. Călinescu, *Viaţa lui M. Eminescu*, ed. IV, p. 216—217; Perpessicius, *Eminescu, Opere*, II, p. 58—59, 62, 226—227; V, p. 330—331; O. Minar, *Eminescu în faţa justiţiei*.

Vizanti, susținut de G. Misail, N. Fleva, G. Chițu și alții, ca al unui beneficiar și risipitor al banilor statului, pentru că îl ajutase Maiorescu cu 100 de galbeni din bugetul ministerului său. Se găsise în sfîrșit grijuliul gospodar al finanțelor Romîniei, Vizanti, cel care în urma unei excrocherii bănești, va trebui să fugă în America. Eminescu iertă sluțenia caracterului unui om pe care odată îl socotise amic, și la moartea lui Petrino, înduioșat, scrise impresionant și participă la înmormîntarea sa, deși numai cu un an mai înainte îl tîrîse pe la tribunal.

O aluzie vîrîtă în articolul program al „Literatorului" [44], angaja pe Macedonski de la bun început în campania antijunimistă și implicit antieminesciană [45].

„În timpi de restriște ce azi are a străbate literatura, vrem a oferi muzelor un adăpost în căscioara noastră, și mulțumiți de comerciul lor, nu vrem a ști de bărfiturile criticaștrilor și poeților șchiopi, care nu ar fi fost puși de Aristophane în chorul Broaștelor".

A căuta să determinăm conflictul în poziția politică a lui Macedonski ori în prioritatea pe care ar avea-o Eminescu în istoria acestor dezlănțuiri de patimi adverse este un fapt care nu corespunde adevărului. Macedonski, în această epocă nu se află în permanență în tabăra liberalilor; de atîtea ori pactizează cu conservatorii care îl și sprijină în unele acțiuni politice, ca atunci cînd el intervine în apărarea lui Ghenadie Petrescu, fără ca el să înceteze atacurile antieminesciene. Apoi, în „Timpul", Eminescu începe să-l atace pe Macedonski abia din 1882. Directorul „Literatorului" nu aștepta deci acest an pentru a lovi în Eminescu. Prof. Tudor Vianu spunea că în 1878, Macedonski pomenea, cu ocazia unei conferințe, pe Eminescu în rîndul poeților vremii. Însă din 1880 pînă la sfîrșitul vieții, nu se mai simte acest lucru. Poetul *Nopților* nu i-a iertat lui Maiorescu disprețul și îndepărtarea sa din rîndul poeților „direcției noi". Într-o notă la poezia *Ecourile Nopței*, dezlănțui, fără nici o urbanitate, atacul care se va solda cu atîtea manifestări regretabile în biografia sa:

„Le-am scris (versurile poeziei respective) pentru ca să arătăm corului broștesc de versificatori pînă la ce grad de flexibilitate limba romînă poate să ajungă cu condițiune însă de-a nu te atinge de ea pînă nu ști s-o mînuiești. Dear dînșii mai au încă mult de învățat pînă să înțeleagă măcar ce este flexibilitatea unei limbi. Ar fi ocaziunea desigur să le zicem aici: la școală! Deoarece ar trebui însă să-i trimitem dimpreună cu ceata pretinsă literară a d-lui. Maiorescu și chiar cu D. Maiorescu cu tot, îi poftim pur și simplu să nu se mai năpustească asupra bietului public, extaziat, cu poezii cari nu sînt poezii și cu versuri care nu sînt versuri" [46].

În nr. 6 din 24 februarie 1881 [47], acoperișul de aluzii dispare complet, ieșind la iveală ținta reală a atacului. Eminescu e persiflat, admonestat, tratat continuu ca un intrus și ca o demență poetică. De la încercări demonstrative de a dovedi lipsa de har artistic („numai, să spuie totul bine, frumos și să caute a fi înțeles") pînă la lecții de poetică („astfel în versul: *Hîrîită, nodoroasă stă în colb rîșnița veche*... vorbele de la început, pe lîngă că sînt echivoce, sînt încă cu totul lipsite de eleganță și produc în vers efectul unei adevărate rîșnițe împiedecate. Curioasele și repetatele idei ale D-lui Eminescu, sorbite cu aviditate de pana sa, sunt exprimate în prea multe cuvinte").

Peste aceste neconcordanțe de gust și opinie literară, intervine și tulbură atmosfera frazele insultătoare, cu aprecieri meschine și malițioase, cu pronosticuri de fals augur:

---

[44] *Cronica*, în „Literatorul", an. I, 1880, nr. 1, 20 ianuarie.

[45] Barbu Lăzăreanu, *Cazul Macedonski-Eminescu*, în „Luptătorul", 1921—1 mai; și în *Cu privire la Eminescu*, I—IV, Buc., Cultura romînească (f. a.). Un articol al lui C. Iordăchescu, *Eminescu și Macedonski pînă în 1883*, în „Adevărul literar și artistic", an. IV, 1923, nr. 155, p. 3.

[46] „Literatorul", an. I, 1880, nr. 3, 3 febr.

[47] Rienzi, *Frunze găsite prin volume*, p. 82—86. Aluzie la „Direcția nouă", în *Curs de analiză critică*: *Poemă Levante și Calvryta*, nr. 10, 23 mai, p. 147.

„De este adevărat — după cum a zis însuşi d. Majorescu — că cuvintele frumoase formează în poezie semnul celor aleşi, d-nu. Eminescu nu va putea niciodată să fie din numărul acestora".

Se încercă a se da şi peste „o gîndire frumoasă" în poezia lui Eminescu, *Despărţire*, dar pînă la urmă concluzia fu că „din neamul grădinarilor nenorociţi face parte şi D. Eminescu".

Trecu o vreme şi se crezu că amuţirea „Literatorului" se potolise. Nu se mai auzi nimic. Într-un timp de tăcere, Pantazi Ghica [48] aminti că ura cercului macedonskian aţipise numai pentru cîteva luni de zile. I se reproşa lui Maiorescu „că lipseşte cu desăvîrşire de condiţiunile unei critici serioase".

În 1881, un pseudonim [49] persifla poezia „Direcţiei noi", începînd cu A. Naum, înainte ca Th. M. Stoenescu într-o cronică să insereze rînduri calde de apreciere la adresa lui Maiorescu şi a „Convorbirilor literare" :

„D-lui Maiorescu mai cu seamă, toţi romînii îi datoresc stimă, pentru că, în urma lui Eliade şi a *Danticei* sale limbi, d-nia sa a domolit exagerăţiunile ce puteau să tîrască literatura noastră afară din limba naţională" ...„Revista noastră („Literatorul") a născut în urma acestei însemnate mişcări literare şi ca sororă mai mică a Convorbirilor, aflînd azi ocaziunea, găseşte de datorie a saluta pe aceia, care i-au înlesnit cărarea" etc. etc.

O rază de soare părea să încălzească relaţiile „Literatorului" cu junimiştii. Un alt limbaj, respect pentru scriitorii „Direcţiei noi". Zeiţa Concordiei reuşise un armistiţiu :

„Convorbirile, în frunte cu dl. Maiorescu ca prozator, cu D-nii Alecsandri şi Şerbănescu ca poeţi ai limbei, D-l Slavici ca prozator al dialectului, cu D-l Eminescu ca poet al dialectului moldovenesc, cu D-nele. Veronica Micle şi Matilda Cugler ca reprezintante ale sentimentelor delicate au avut înrîurirea pe care trebuie să o aibă întotdeauna geniul sau munca" [50].

Nu trecu mult timp şi apariţia volumului de poezii a lui Macedonski, facilită o nouă tentativă de conciliere a relaţiilor acestuia cu Junimea. Într-o notă bibliografică, poetul strecura un compliment măgulitor la adresa criticului, totul cu un aer de mare respect :

„Poetul a dedicat cartea sa ilustrului literat D. T. L. Maiorescu" [51]. Ce va fi determinat după aceste tentative de fraternizare literară ale „Literatorului", să se reia peste cinci numere [52] atacul antieminescian, rămîne un mister, cîtă vreme Convorbirile în acest răstimp se abţin de la orice comentariu irascibil. Macedonski găsi cu cale să republice un portret defăimător al lui Eminescu, semnat de N. Xenopol, în „Telegraful", în care insista asupra unei pretinse origini străine a poetului :

„Acei cari cunosc de aproape pe Dl. Eminovici, *cititi Eminescu*, vă rog ; vor recunoaşte acest portret. Adesea ori privirile trecătorului sunt atrase de un individ, cu un ciudat cap în patru muchi, astfel cum bucureştenii vor fi văzut uneori la lucrătorii bulgari (cu ocazia canalizării Dîmboviţei ; este dat fiecăruia, să constate acest fapt). Acest individ poartă pantaloni vineţi, un ghieroc negru de împrumut şi o pălărie neagră mare, întocmai ca aceea a nemţilor cari umblă cu flaşnete în spate ; e pururea plin de noroi şi faţa şi mîinile sale poartă nenumărate urme de negreală violetă. Cizmele le înlocuieşte deseori prin papuci, şi în acest hal, i se întîmplă uneori să intre pe la Hugues, spre a căuta vreun stăpîn din ai săi care, nu ştie sărmanul, unde să se ascundă mai curînd, spre a nu fi văzut de fostul grădinar".

---

[48] *Observaţiuni asupra criticii*, nr. 25, 10 aug. p. 391—394. Revine în articolul *Critica şi şcoala realistă*, nr. 28, 5 oct., p. 433—440.

[49] Luciliu, *Poetica „Convorbirilor literare"*, în „Literatorul", an. II, 1881, nr. 2, p. 586—587.

[50] „Literatorul", nr. 9, p. 166—174.

[51] *Ibidem*, nr. 11, p. 320 (*Bibliografie*).

[52] Portret. *Ibidem*, an. III, 1882, nr. 4, p. 240—241.

Care erau atacurile lui Eminescu care îl congestionară pe Macedonski de trecu la forme aşa de violente, împrumutînd limbajul lui N. Xenopol („citiţi Eminescu, vă rog")? „Bulgarul care în *Timpul* mă înjură zilnic în modul cel mai grosolan".

Nu scuzăm nici violenţa verbală a lui Eminescu, însă Macedonski exagerează peste măsură şi e pătimaş în răspunsurile sale, cu argumente neconvingătoare. Eminescu pînă la 1880 nu atacase „zilnic", ba de loc, încît dedesuptul era altul, în primul rînd orgoliul său grotesc, lezat de „direcţia nouă", de afirmarea lui Eminescu ca o mare personalitate poetică şi doctrinară.

„Unul dintre pretinşi poeţi ai « Convorbirilor literare », D. Eminovici („citiţi Eminescu, vă rog") îşi dă aere de patriotism prin « Timpul », luîndu-şi ifos de Romîn neaoş. Acest individ rău crescut şi grosolan, care nu ar fi fost băgat fecior în casă de tatăl său, este însărcinat, a reprezenta astăzi, prin gazetărie, partidul boerimii. Oricine cunoaşte pe acest Bulgar, nu poate decît să deplîngă ţara în care Boerii au ajuns să se reprezinte prin o asemenea lighioană" [53].

Tot pe ideea naţionalităţii străine a lui Eminescu, „Literatorul" [54] strecură o notiţă perfidă din „Resboiul Romîn [55]".

O răfuială nouă cu „Convorbiri literare", opri furia „Literatorului" să se reverse şi în albia poeziei [56]. Apoi, o epigramă [57] care coincise cu îmbolnăvirea poetului şi care i-a atras lui Macedonski ura generaţiilor [58] prin cruzimea şi neomenia manifestată sparge catapeteasma în două. E inutil a zăbovi asupra acestui moment penibil. Macedonski a fost tîrît pe acest prag al dezonoarei de invidia feroce de a nu fi fost singurul poet mare în veac [59]. A-l apăra, încercînd

---

[53] „Literatorul", an. III, nr. 7, p. 393—397 (Comentariu la poezia *Viaţa de apoi*).

[54] *Ibidem*, nr. 9, p. 533.

[55] „Resboiul romîn", 1882, 1 noiembrie.

[56] „Literatorul", an. IV, nr. 2, februarie, p. 99—105.

[57] *Ibidem*, nr. 7, iulie, p. 313.

[58] Imediat în „Timpul", Gr. Ventura dete semnalul de protest: „Toţi aceia, cari în Romînia se onorează a ţine în mînă o pană, nu pot decît să fie indignaţi de o asemenea faptă"... „e fapta unui om fără inimă" (*O Infamie*, an. VIII, 1883, nr. 172, 5 august, p. 2). Rubrica *O Infamie* continuă numere de-a rîndul, ca un mijloc de solidarizare al cititorilor cu gestul lui Gr. Ventura („Timpul", nr. 177, 12 august, p. 3; nr. 178, 13 august, p. 3); Gr. Ventura, *Infamia M. (Un om mort)*, *idem*, nr. 182, 19 aug. p. 3. *Scrisoarea către „Timpul"*, *O Infamie* se găseşte şi în „L'*indépendence Roumaine*, an. VII, 1883, nr. 1758, 4/16 august, p. 2—3. „Contemporanul" dădu o ripostă fermă lui Macedonski: „Nenorocitul poet, poate cel mai mare al romînilor, a înnebunit şi Dl. Macedonski în loc să gîndească că asemenea soartă poate să-l ajungă şi D-sa şi să simtă milă, se apucă de ocărăşte încă printr-o epigramă un om care nu mai este în stare a-i răspunde cum se cuvine" (I. Nădejde, *D. L. Macedonski* 1883, nr. 1, p. 73—74). Nici o îndoială că X este Eminescu, conchide autorul, după ce publică şi epigrama: „Care alt poet a intrat acum de curînd în balamuc? pe cine l-au urmărit ura d-lui M. dacă nu pe nenorocitul Eminescu?" Apoi demonstrativ, socialiştii de la „Contemporanul" publicară în timpul lunilor de vară, cînd poetul era suferind, poezii ale sale, unele criticate de adversari, ca de pildă *Venere şi Madonă*, *Impărat şi Proletar* etc.

Simpatia pentru Eminescu e constantă în cercurile socialiste. Atacat în 1887, în „Liberalul" (nr. 17, martie) sub iscălitura unui pseudonim Morna („secăturile rimate în care se simte influenţa lui Eminescu"), V. G. Morţun îi răspunse demn: „Nu, d-le Morna, „Contemporanul" nu a încetat şi nu va înceta de a admira în Eminescu ceea ce a admirat şi pînă acum: forma plastică, artistică, nouă şi îndrăzneaţă, rimele bogate, semeţe, sunătoare, imaginile ce-ţi rămîn neşterse, nu, „Contemporanul" nu-şi va schimba părerea (*Răspuns D-lui Morna*, 1887, nr. 10, p. 346—352).

[59] Un fanatic admirator al lui Macedonski formula asemenea teze ridicole susţinînd că epigrama a avut un rol pozitiv, popularizînd pe Eminescu:

„Dar Macedonski nu omorîse pe Eminescu cu epigrama lui; această epigramă, prin vîlva ce a stîrnit-o a făcut dintr-un poet necunoscut pentru marele public, o celebritate". „Epigrama a creat mobilul sufletesc, care a înălţat pe Macedonski", (C. I. Iordăchescu, *Epigrama contra lui Eminescu*, în „Adevărul literar şi artistic", IV, 1923, nr. 158, 16 dec., p. 3. Vd. Barbu Lăzăreanu, *Cazul Macedonski-Eminescu*, în „Luptătorul", 1921, 1 mai).

să-l disculpi nu intră în pietatea istoriei literare. A-l șterge pe Macedonski din istoria literară pentru această epigramă scrisă împotriva lui Eminescu, e un act tot de impietate. În luna următoare, Carol Scrob intervenit în apărarea lui Macedonski, cu o Epigramă [60] contra unui „Domn Rusănescu, autor a unor nerozii intitulate *Predilă*", care „s-a ridicat cu pretenţiuni epigramatice spre a răspunde admirabilei Epigrame a lui D.-lui Macedonski, ce a făcut atît zgomot".

O reproducem întrucît a scăpat comentatorilor, ca un fapt care aduce probe în plus că epigrama lui Macedonski fusese îndreptată contra lui Eminescu.

Dacă pînă şi *Predilă*
Face epigrame în silă
Rîzi, poet nenorocit (subl. — *MB*)
Urmăreşte-a ta menire, —
Lumea cu nepărtinire
Va vedea cine-i smintit.

Nenorocitul poet era Eminescu, numai încape vorbă. Macedonski în loc să conteste această destinaţie a epigramei, cum era şi firesc, reveni cu altă epigramă [61] contra aceluia şi acelora care luase apărarea lui Eminescu. Lanţul furiei continuă într-un blestem al soartei celor doi poeţi care nu s-au putut împăca niciodată.

Spre-a respecta pe năuciţi
Şi pe nebuni şi pe tîmpiţi
V. puse muncă, puse zel,
Dar ca dovadă de respect
Din partea sa era mai drept
Să fi-nceput întîi cu el.

Nu e streină de acest eveniment nici poezia *Epoca*, publicată în contextul aceloraşi împrejurări. Expresia se prelinge din epigramele precedente :

Unui om în toată firea e moral să-i zici zmintit
Dar nebunului pe nume dacă-i zici, — e necinstit.
Trebuieşte -ntotdeauna spre a fi-n moralitate,
Să te faci apărătorul caselor de sănătate ;
La nebun să zici cuminte, pe neghiob să-l adorezi
Şi de s-află în Mărcuţa geniul să-l decretezi [62].

Dacă pe Maiorescu încerca să-l izoleze, adulîndu-l cu gingăşii verbale („în totdeauna ne-a plăcut să recunoaştem în d. Maiorescu o inteligenţă superioară"), nu-i ierta încrederea şi admiraţia acestuia pentru Eminescu, pe care nu şi-o dezisese nici cu ocazia publicării volumului de poezii din 1883.

„De asemenea, cînd ar fi vorba de a spune şi de a demonstra unui om de valoarea d-lui Maiorescu, că se urmăreşte sau vrea să ne amăgească pe toţi, cînd zice în prefaţa unei cărţi prost versificată că acele versuri sunt « cea mai înaltă expresiune a poeziei romîne şi că sunt un

[60] „Literatorul", an. IV, nr. 8, august, p. 493.
[61] *Ibidem*, nr. 9, septembrie, p. 536.
[62] *Ibidem*, nr. 9, p. 544.

model de formă și de limbă », nu ne vom teme să punem pe hîrtie ce cugetăm și supt forma pe care o vom crede mai capabilă să infirme verdictul dat de la înălțimea unei simple bunăvoințe sau a unei simple slăbiciuni a d-lui Maiorescu" [63].

Ce e semnificativ, în ciuda încercărilor de mușamalizare a adevărului, e faptul că Macedonski nu numai că nu contestă public și reneagă „coincidența", dar recunoaște și posibilitatea și dreptul de a scrie contra lui Eminescu epigrame :

„Pe lîngă aceasta, epigrame tot vom face cînd vom socoti de cuviință, atît asupra nebunilor cît și asupra oamenilor ce se cred cu minte, în ciuda *pronuciamentelor* de prin ziarele politice, literare, economice, sau de orice natură s-ar mai numi"...

Asemenea mici *infamii* le vom mai comite doar, dacă vom fi fost provocați la aceasta de mai'nainte, căci pentru noi nu este destul ca un om să înnebunească pentru ca să-l proclamăm poet sau om mare. Într-cuvînt, pentru noi, moartea sau nenorocirea unui om, nu ne va face să-i cruțăm caracterul dacă i-a fost corupt, nici scrierile, dacă i-au fost proaste".

Nu te-ai aștepta ca o altă săgeată înveninată să fie vîrîtă și ascunsă tocmai printre niște exemple de „stil înflorit" și „stil simplu", într-o fugară introducere a lui Macedonski cu caracter stilistic.

„Stil înflorit"

„Se zice că zgîrietorul de hîrtie X și-a venit în minți. Această împrejurare este o adevărată catastrofă pentru dînsul căci dacă se va adeveri, apoi de astă dată, a înnebunit și mai mult de cum era în timpul dezastroasei sale boli" etc.

„Stil simplu".

„Se zice că scriitorul X și-a venit în minți. Deplîngem această reîntoarcere a sa la starea în care se afla mai' nainte" etc." [64].

O aluzie malițioasă la adresa lui Eminescu este și în alt articol, despre stil : „Alții cred că, pot să devie poeți, înșirînd verzi și uscate și lăsîndu-și părul netăiat cu anii" [65].

Bonifaciu Florescu [66], care împărtășise de la început opinia lui Macedonski, aduce în „Literatorul" [67] prima rezervă în legătură cu publicarea epigramei lui Macedonski și cu negarea totală a acestuia, admițînd că „prin unele calități" poetul „merită" „un studiu deosebit" [68]. Aceasta este fisura imperceptibilă, totuși demnă de consemnat. În rest, în polemica pe marginea articolului lui Maiorescu, *Poezia romînă*, cercetare critică, 1867, opinia despre Eminescu rămîne în esență aceiași („căci Eminescu păcătuiește tocmai împotriva formei"). Mai interesant în articolul lui B. Florescu e că acesta reactualizează cazul epigramei lui Macedonski din 1883, desolidarizîndu-se de o asemenea procedură :

„Cînd apăru aceasta epigramă a lui Macedonski, lumea literară se simți mișcată căci, o cruntă boală, de curînd lovise pe Eminescu. Eu, care adesea am lucrat cu Macedonski, am fost cel dintîi a dezaproba faptul. Și pornirea mea n-avea alt temei decît simțimîntul de confraterni-

---

[63] „Literatorul", an. V, 1884, nr. 1, p. 1—3.

[64] Al. A. Macedonski, *Despre stil*, în „Literatorul", an. V, 1884, nr. 2, p. 77.

[65] „Literatorul", nr. 4, p. 198. Eminescu era judecat prin „grupul de mediocrități", în *Către cititori*, în „Literatorul" an. VI, 1885, nr. 1, p. 1—4.

[66] Atitudinea sa antieminesciană o manifestase și în „Stindardul", an. I, 1876, nr. 17, 31, alături de Pantazi Ghica (*Observațiuni asupra criticii lui Maiorescu*, p. 391. Vd. Augustin Z. N. Pop, *Contribuții eminesciene*, I (*Eminescu și Bonifaciu Florescu*), Buc., 1938.

[67] *Poeți și critici* în „Literatorul", an. VIII, 1887, vol. II, aprilie—mai, p. 38—47.

[68] *Ibidem*, p. 45.

tate literară, fiind departe de a vedea în Eminescu ultimul cuvînt al poeziei romînești. Eminescu a fost izbit de nenorocire și nimeni nu s-a bucurat de însănătoșirea lui mai mult ca mine" [69].

Bonifaciu Florescu încunoștiința în baza unei mărturisiri intime a lui Macedonski, că acesta „nu se gîndise la Eminescu, dar că nu a protestat fiindcă nu recunoaște nimănui dreptul să scruteze intențiunile" [70].

Macedonski, drept răspuns junimiștilor care condamnaseră gestul său, improviză portrete hazlii și denunțiative ale lui Maiorescu, Ventura, Vlahuță, Mille, Delavrancea, V. Rușenescu, A. C. Bacalbașa, Cazzavilani, Miron Pompiliu [71].

Nu este iertat deloc Eminescu. De aceia e de necrezut Bonifaciu Florescu cînd afirmă că Macedonski a fost străin de starea sănătății lui Eminescu cînd a publicat epigrama.

Nu e ocazie, aproape, și loc în care poetul să nu fie defăimat și mutilat cu verbul tăios al lui Macedonski. *Să ținem seama că ne aflăm în anii de îmbolnăvire gravă a lui Eminescu*, încît măcar din confraternitate literară și din compasiune pentru suferință, trebuia totuși cruțat. Dimpotrivă, încurajarea și recunoașterea geniului său poetic de către Maiorescu, sînt pentru Macedonski „apoteoza tragi-comică" ; C. Mille e criticat că se înduioșează „față cu starea tristă a lui Eminescu : Pentru d. Mille numai nebunia e sfîntă" [72].

O singură pagină separă acest articol de un altul [73], în care Eminescu e din nou bătut cu pietre :

„...Emineștii, Bodnărești și Vlahuțuleștii de toată seama, adăogiți de cîte un Mille respectiv, celebrul poet *tibișir*, autori ce-și propuneau să cucerească lumea cu lacrămi de crocodil, cu limbă de gîngavi, cu simțiminte estetice de barbari și să înlocuiască tot ce era nobil, sfînt, mare, prin tot ce este neschin, ofticos, mic".

La reapariție în 1890 și la un an deci de la moartea lui Eminescu, chiar în editorialul „Literatorului" publicat sub forma unei scrisori semnată cu pseudonim [74], se deplîngea soarta literelor noastre încăpute pe mîna unor „hidoși speculanți ce plimbă în brațe din casă în casă, bustul nenorocitului Eminescu, celebritatea zilei din care răsar celebrități asemuite"...

Chiar și în niște *Cestiuni ortografice, literare și politice* [75], se găsește loc ca să se lovească în opera poetului, cînd discuția trebuia să rămînă în sfera principiilor și demonstrațiilor generale. În al doilea număr al „Literatorului" din acest an, alte injurii, fără niciun proces de conștiință :

„Dacă cineva nu știe carte, nu trebuie să caute să-și facă drum în literatură, după cum, dacă cineva nu știe să alcătuiască versuri, fără să-și bată joc de limbă, intonare și rimă ca reposatul Eminescu, nu trebuie să versifice" [76].

Anul 1890 este un an cumplit în istoria relațiilor Macedonski — Eminescu. Trecuse un an de la moartea poetului și Macedonski nu mai avea motive să spună că ceea ce face el e o legitimă apărare și un răspuns la atacurile „bulgarului" care îl înjură zi de zi în „Timpul". După 10 ani de la apariție, „Literatorul" este parcă mai înverșunat decît oricînd în lupta pentru desființarea și doborîrea rivalului. Mircea C. Dimitriadi scrie o satiră *Barzi noi* [77], într-un stih mizerabil ca ținută morală :

---

[69] *Poeți și critici*, în „Literatorul", an. VIII, 1887, vol. II, aprilie—mai, p. 38.
[70] *Ibidem.*
[71] *Odată și bine*, în „Literatorul", an. VII, 1886, p. 286—288.
[72] *Polit., Les petits-maîtres, Ibidem*, p. 344—352.
[73] Demetru Manolescu, *Naturalismul și traduceri, Ibidem*, p. 354—357.
[74] Censor, *În loc de prefață, Ibidem*, an. XI, iulie, 1890, nr. 1—2.
[75] Luciliu, *Ibidem*, nr. 2, august, p. 17—18.
[76] *Ibidem*, p. 17.
[77] „Literatorul", nr. 2, p. 22—24.

„În anul o mie ... o mie opt sute
Şi opt-zeci şi şase în cap,
Cu Titu în frunte s-au pus pe-ntrecute,
Să-ţi dea *Poezie*, de cap !

Şi cine?... o ceată de oameni netrebnici,
Să-nalţe voesc p-un nebun * !
La dînsul cu toţi băgîndu-se sfetnici,
Din voci răguşite răsun :

— „Aşa !... Eminescu e geniu în ţară !...
De-acum să dispară-n mormînt
Şi *rytmu* şi *rimă* ; în loc să răsară
Olog metrul nostru în cînt !

* Să se vadă articolul din « Convorbiri literare » *Eminescu* de D-nu. T. Maiorescu.

Macedonski, în legătură cu animozitatea „Timpului" în jurul epigramei sale din 1883, destăinuia adevărul în doi peri, refuzînd un răspuns categoric. Să reţinem că această explicaţie publică e după o întîrziere de şapte ani de la publicarea epigramei :

„Dacă am adresat sau nu aceea epigramă cuiva, aceasta mă priveşte numai pe mine. Destul că nu se afla în fruntea ei numele nimănui. ... dar puteam s-o adresez chiar răposatului Eminescu" [78].

E adevărat că pe aceeaşi coloană mai sus, el spune că epigrama a fost dedicată şi aplicată din proprie iniţiativă a confraţilor literari lui Eminescu. Ori cum însă epigrama rămîne pierdută în acest munte de injurii şi trivialităţi. Nu e vorba de o unică piesă de a cărei validare ori invalidare ar depinde adevărul asupra relaţiilor dintre cei doi poeţi, ci de o campanie şi de o atitudine generală în orientarea „Literatorului". Pe o pagină Macedonski afirmă că epigrama n-a dedicat-o concret lui Eminescu, dar că era liber s-o facă („Că nu recunosc în Eminescu un poet nu este o infamie") şi în acelaş număr se află o nouă epigramă aparţinînd lui Al. Obedenaru, împotriva inamicului Eminescu :

Napoi stihari de porunceală
În cap cu Eminescu :
Aţi copiat fără sfială
Pe State Prodănescu [79]

Luciliu, pseudonim familiar spiritului lui Macedonski, îşi face o plăcere din a cita un fragment din ziarul Bucarest, unde Eminescu fusese înfăţişat ca un ins care a înăbuşit valorile reale ale ţării.

Pe anul 1890, „Literatorul" îşi încheie existenţa cu un *Pensum literar* [80], în care se înşiră mostre şi ciudăţenii de limbă, în deosebi din Eminescu, pentru a dovedi mereu aberaţia şi monstruosul, incapacitatea lirică ale „magistrului de la Botoşani".

---

[78] *Buletin politic*, în „Literatorul", 1890, nr. 3, p. 40—41.
[79] „Literatorul", p. 46.
[80] Marţial, *Ibidem*, p. 47—48.

Sînt numai trei numere apărute în 1890 ale „Literatorului", alcătuite parcă pentru a susține pe cale publicistică antieminescianismul ultimului deceniu al secolului trecut. Cînd mai tîrziu se află că la un plebiscit al societății presei cu ocazia unei serbări cîmpenești, Eminescu obținuse 7 voturi, după Alecsandri cu 8 voturi, o notiță ironiză fără menajamente simbolul acestui rezultat [81]. Aluziile și înțepăturile nu contenesc. Dacă Macedonski îl laudă pe Duiliu Zamfirescu și Cincinat Pavelescu trebuie să surpe orice monument al adversarului Maiorescu. Și începe cu Eminescu. Nici o legătură între poeții dezmierdați ai „Literatorului" și Eminescu. Macedonski însă nu uită să interpună peste tot propriile sale antipatii :

„Mărturisesc că orice s-ar zice, niciodată n-am invidiat pe poeți de provincie, fie ei măcar de la Borta Rece sau Botoșani" [82].

Cum „legenda" epigramei lua amploare, Macedonski se simți nevoit să intervină din nou, întîi cu un extras din „Revista nouă" [83] a lui Hașdeu, redactat de acesta în vechii săi termeni critici, motiv pentru care era și reprodus în „Literatorul". Destinul poetic al lui Eminescu era pecetluit pe vecie :

„Deificarea postumă a nenorocitului poet căzut victimă morală și intelectuală a veninului pesimist cu care-l îmbuibase tocmai *Noua direcție* — o mumă lacomă de a moșteni averea copilului *omorît* de ea însăși, această *deificare* a ajuns deja *la ridicol și este în preziua de a plesni ca broasca din fabulă*. Niciun *fetiș* nu durează. *O reacțiune firească* nu va întîrzia să tăgăduiască bietului Eminescu pînă și mult puținul cît i se cuvine cu dreptate, făcîndu-l astfel pentru a doua oară, jertfă inconștientă a aceleiași cărdășii" [84].

Macedonski reluă cazul în *Sfîrșitul unei legende. Răspuns d-lui. Hașdeu : Cestiunea Eminescu* [85], susținînd că data publicării epigramei coincisese nefast cu data îmbolnăvirii poetului („ea nu era decît un simplu exercițiu ; nu țintea pe nimeni. Scrisă cu doi ani înainte, fatalitatea voi ca publicarea ei să coincidă cu nebunia lui Eminescu") [86]. Ceea ce își reproșa în răspunsul său de odinioară era o anume „demnitate rigidă", apoi arăta patetic destinul său de exilat și de veșnic condamnat. Drama lui Macedonski e reală și apropiată de cea a lui Eminescu și în momentul cînd omul pare a se înfățișa în tot zbuciumul, resentimentele învinge și îl orbesc din nou. În loc ca să se sfîrșească o legendă, Macedonski o reanimă :

„Dar ce este admirabil și demn de epocă, este că o parte a tinerimii, din versuri schioape, face culmi de artă ; din lipsă de idei, profunditate ; din degradarea limbii, înălțarea ei ; din împrumuturi operate asupra lui Lenau, originalitate".

Într-o cuvîntare rostită la Ateneu [87], în ultimul an al secolului trecut, un sentiment uman de compătimire doborî pe Macedonski :

„Eminescu a avut un cerc de admiratori dintre cei culți și dintre mai avuți ; acest cerc și-a făcut un cal de bătaie din Eminescu după moartea lui. Dar în viață i-a refuzat însăși cele mai elementare și mai esențiale elemente ale existenței".

---

[81] Al. Macedonski, *Notițe literare*, în „Literatorul", 1892, nr. 1, 15 iunie, p. 13—16.

[82] Al. Macedonski, *Între 1880 și 1892*, *Ibidem*, 1892, nr. 5, 15 oct., p. 13—16.

[83] An. 1892, nr. 6—7.

[84] B. P. Hașdeu, *Sfîrșitul unei legende*, 1892, nr. 6, 15 nov., p. 15.

[85] „Literatorul", 1892, nr. 7, 15 dec., p. 3—7. În 1921, Macedonski trimite lui C. Iordăchescu la „Junimea Moldovei de Nord" o scrisoare în care spune că „Niciodată nu am adresat nici o epigramă lui Eminescu", reluînd cele știute mai de mult. Republicată de B. Lăzăreanu în *Macedonski-Eminescu* (*Cu privire la Eminescu*, III, p. 35—36).

[86] „Literatorul", p. 5.

[87] *Artiști și poeți în Rominia la finele secolului al XIX-lea.* Cuvîntare rostită la Ateneul din Capitală cu ocaziunea unei serate pentru copii lui Jiquide, în „Literatorul", an. XX, 1899, 10 iulie, nr. 7, p. 2.

În 1904, „Literatorul" dă pentru prima dată o recunoaștere cît de cît ca poet lui Eminescu oprește injuria pentru a o trece în seama lui Maiorescu :

„Dear un tînăr moldovean creia prin continuitate literară poeme triste, ca sufletul lui Nicoleanu, plîngea și dorea după epoca de aur a bătrînului Mircea : acest tînăr era tot ce s-a produs mai de seamă în cercul iconoclastului" [88].

Poate că acesta era primul gest cu care indirect Macedonski încerca să repare o veche și insistentă eroare. A-l recunoaște pe Eminescu poet pune capăt unei tragice dualități și tacit înseamnă de acum înainte anularea verdictelor singulare și pătimașe care nu puteau să țină în balast o existență generoasă și adevărat poetică ca aceea a lui Macedonski.

Ecouri ale acestei cumplite pagini din istoria literară răzbat pînă tîrziu, după moartea lui Eminescu. Ura nu scade din intensitate, atenuată cel puțin de sentimentul pietății. Colaboratorii și amicii lui Macedonski rămîn fideli maestrului lor și în această privință. Nu pierd nici un prilej de a reaprinde focul urii împotriva lui Eminescu. Bonifaciu Florescu nu uita să mai arunce cîteva ocări peste groapa proaspătă a poetului, dînd lecții în notele cu care-și însoțea poeziile și traducerile bilingve din Hugo, August Barbier, Baudelaire, Ronsard, A. de Musset, de un pedantism intelectual ridicol :

„Aș fi putut, ca Eminescu și Vlahuță, acești disprețuitori ai ritmului și ai rimei, să scriu *mîne* în loc de *mîine*, și să găsesc pentru a despreți limba romînească, prilejul că „așa se zice în cutare sau cutare colț al Moldovei". Dar prefer să-mi mărturisesc greșala" [89].

Cu un an mai înainte, în 1891, în „Duminică" [90] se împroșcase din același cerc literar cenușă peste mormîntul poetului :

„În literatura noastră, acest curent (*Melancolia* !) s-a întins și pe fiece zi se lățește în prejudiciul altui curent *sănătos*. Neîndoios această înrăurire bolnăvicioasă și-a luat avîntul odată cu ivirea lui Eminescu și apoteozarea lui de societatea Junimea de la Iași : Or cum ar fi, a glorifica pe un scriitor care are respect de limbă, pentru formă, care produce ceva artistic, ceva care să trăiască, o înțeleg ; dar cînd nu produce nimic care să însușească asemenea calități, este a-ți rîde de dînsul și a-l face să crează ceea ce în realitate nu este. Tocmai astfel s-a petrecut și cu Eminescu care de la început era rătăcit la minte... Scrierile lui în afară de neajunsuri de necorecțiuni, greutăți de limbă lipsă, uneori de formă este icoana vieții lui".

„Liga literară", cu colaboratori dintre macedonskieni (B. Florescu, Al. Demetriade, Cantilli etc.) găsi articolul din „Duminica" în vederile sale estetice și îl republică [91]. Din cînd în cînd răzbate prin revistele grupului de la „Literatorul" cîte o săgeată înveninată contra lui Eminescu. Umbra poetului îi neliniștește și-i chinuie. Volumul lui Cantilli *Amethiste* devenea în cercul macedonskian o justificare și o apărare a adevăratei arte, o lecție dată „iconoclaștilor" poeziei de tipul celor de la *Direcția nouă*.

„Tendința stilului și limbei spre corectitudine, căci în acest mic volum nu domnește mergerea spre nemțism și moldovenism, astfel zis, spre vechea direcțiune, Maiorescu — Eminescu sau spre Katz-Gherea-Coșbuc" [92].

Altă dată fură admonestați contemporanii pentru că nu prețuiesc în suficientă măsură genii ca Macedonski, dînd vina pe Eminescu, bineînțeles. De data aceasta C. Cantilli era acela care îi lua apărarea lui Macedonski, Eminescu rămîne în permanență idolul care trebuie sfărîmat. Cantilli preconiza înmulțirea seratelor literare pentru formarea adevăratului gust literar, sin-

---

[88] Mircea Dimitriade, *Iconoclaști*, în „Literatorul", an. XXIV, 1904, nr. 1—3.
[89] Bonifaciu Florescu, *Ritmuri și rime*, 1892, p. 18.
[90] Fl. Simionescu, *Despre melancolie*, an. I, 1891, nr. 19, 3 februarie, p. 138—141.
[91] An. I, 1894, nr. 11—12, p. 347.
[92] „Revista Modernă", an. I, 1897, nr. 2—3, 1 septembrie, p. 16.

gurul care va alunga din cîmpul poeziei „stilul greoi și al greșelilor lui Eminescu ca să-l proclame scriitor sau poet mare" [93].

O societate literară cu o educație artistică temeinică n-ar mai îngădui prezența unor farseuri în literatură.

„Atunci n-ar mai scoate capul la lumină mediocritățile jalnice, cum este idolul actual al ignorantismului, un oarecare *Coșbuc*, și după cum a fost în trecut, fratele mai mare al zisului *Coșbuc*, numitul *Vlăhuță*, sterotipar al scîlcierii limbii și versurilor romîne, de *Mihail Eminescu*, presupus poet care ajunsese odinioară să fie crezut de cei care nu-l citeau, poet mare, Goethe, — ba chiar Homer al Romîniei" [94].

Nu era destul atacul lui Cantilli. Mai interveni și Macedonski, neiertînd lui Maiorescu și Gherea superficialitatea critică („sau improvizat critici și literați, poeți și scriitori, artiști chiar tocmai indivizi cei mai fără valoare"), în special acestuia din urmă care „nu a făcut decît să reia specula ce a fost atît de producătoare pentru « noua direcțiune » și anume Eminescu și iar Eminescu" [95].

Discutînd *Evoluțiunea limbei romîne* [96], Macedonski citează ca ctitori ai graiului romînesc figuri mediocre ori de-a dreptul inexistente în istoria literară : Rucăreanu, Baronzi, Grandea G. O. Gîrbea, Vasile Păun etc., omițîndu-i pînă și numele lui Eminescu.

În această orbire a furiei și a dușmăniei pentru poet se pierdu orice simț al măsurii, ca și în 1883, și din același cerc literar se semnă un adevărat act de adeziune cu Grama și cu Caion, *luîndu-le apărarea, salutîndu-i public ca pe doi bravi oșteni ai literaturii romîne*. În mijlocul unei reacții generale de ostilitate față de grosolănia lui Grama, vocea de simpatie cu gestul canonicului blăjan, desigur ridică un nou zid de ură și de suspiciune în fața grupării macedonskiene din partea opiniei publice :

„Se vede că d. Caion nu știe că, cu cît un autor este, la noi, mai puțin original, cu atît e mai ridicat în slăvi. Astfel, este pozitiv sigur că, absolut nici un vers semnat de Eminescu, nu e al acestui poet. Există în această privință un volum critic ce a fost tipărit la Blaj, și în care, vers cu vers se demonstră cele spuse"... „Ce face însă aceasta? Eminescu e cel mai mare poet, — Cel mai original" [97].

La „Revista literară" nefiind Al. Macedonski director (era Șt. Velescu), dispar și adversitățile și animozitățile, contra lui Eminescu. Ba chiar, printre atîtea nenumărate sentințe categorice de condamnare la dispariția poetului, în 1886 se produse o adevărată revelație în atmosfera și mediul macedonskian. Eminescu este admis poet alături de un ponegritor mai vechi al său, M. Zamfirescu, ca „doi poeți de merit" [98].

În 1888, Th. M. Stoenescu reaminti contemporanilor săi că „Revista literară" nu renunțase definitiv la direcția de luptă de la „Literatorul" și nu-l trădase, ca vechi admirator și amic, pe Macedonski.

Din „mica Romă" pe care poetul o salutase descoperindu-se, un ins obscur pînă atunci, relatat în trecere în biografia lui Eminescu în timpul serbării de la Putna, publică în 1891 [99] un

---

[93] Constant Cantilli, *Seratele literare*, în „Revista Modernă", an. II, 1898, nr. 8, 26 martie, p. 3—5.

[94] *Ibidem*, p. 5.

[95] *Cronica numărului 8*, *Ibidem*, nr. 8, 26 mart., p. 1—2.

[96] „For a morală", an. I, 1901, nr. 1, 28 oct., p. 3—4.

[97] Caion, *Caragiale și Alții*, în „Forța morală", an. I, 1901, nr. 7, 9 dec., p. 4—5.

[98] T. George Djuvara, *Încercări asupra literaturii romîne*, în „Revista literară", an. VII, 1886, nr. 7, p. 612.

[99] Al. Grama, *Mihailă Eminescu* (Biblioteca Unirii), Blașiu, 1891.

opuscul de cea mai joasă speţă polemică. Zoil în ipostaza lui Alexandru Grama e critic, moralist şi educator. Pudicul canonic are o inimă coaptă de răutate. A nu-i place poezia lui Eminescu n-ar fi fost o crimă. Intervine însă în acest volum plăcerea de a denigra, sluţind şi desfigurînd poezia eminesciană cu comentarii, asocieri şi concluzii ilizibile. Atacul este organizat, iar anularea poetului demonstrată comparativ cu Homer, Schopenhauer, Leopardi, Voltaire, Calderon de la Barca, Lenau. Imbecilitatea lui Grama scandalizează nu pentru simplul fapt că încearcă să mutileze imaginea poetului cu gesturi patologice, ci pentru că simţim în această lucrătură o acţiune conştientă, „documentată". Dar nu e numai atît ! Pentru că Zoil nu poate avea adevărul de partea lui şi argumentarea nu-l ajută, apelează la ocara verbală, complăcîndu-se în trivialitate, lovind cu ea în opera poetului. Totul e anulat printr-o expresie critică abjectă. E un cazan de ură din care Grama împroşcă şi murdăreşte poezie cu poezie, opera lui Eminescu. Epuizînd şi terminologia de groapă, nu-i mai rămîne decît să ucidă pe contemporani : Maiorescu şi Gherea au soarta idolului lor.

Gestul lui Grama seamănă cu al dementului care speriat de atîta lumină ar vrea să acopere soarele cu pătura. Nenorocitul canonic rămîne un incident stupid al istoriei literare. E expresia cea mai tristă şi cea mai ridicolă a unei epoci pentru care Eminescu nu se putea naşte. Apărarea acerbă a unei mentalităţi conservatoriste şi a unei închistări a opticii de a vedea şi de a înţelege mecanica spirituală a veacului, e semnul anchilozării psihice a unei lumi în care poetul e „străin" „şi rece". Tocmai din pietate pentru amintirea lui Eminescu, socotim că orice insistenţă asupra acestei cărţi care dezonorează şi lezează un cult şi un ideal, înseamnă redeschiderea unor răni care dor. Timpul rămîne cu noi, îngropînd tot mai adînc un cadavru ale cărui miasme cînd şi cînd au mai tulburat minţile unora dintre urmaşii lui Grama.

Din cauza unor identificări greşite a pseudonimului N. Gellianu, cu Anghel Demetriescu, acesta a luat locul pe banca acuzării, pe nedrept, printre inamicii eminescieni. Confuzia era alimentată şi de cunoscutele simpatii ale lui Anghel Demetriescu pentru grupurile ostile poetului, colaborînd alături de Macedonski, Bonifaciu Florescu, Demetru C. Ionescu. Dar el e un critic de mare cultură, un bun analist, cu opinii sincere, ale cărui observaţii negative niciodată nu pun sub semnul anulării pe Eminescu. În primul rînd Anghel Demetriescu recunoaşte în Eminescu un poet, lucru contestat cu înverşunare de către ceilalţi. Eronat în unele comentarii şi pe porţiuni restrînse, Anghel Demetriescu prin pătrunderea observaţiilor şi prin atîtea aprecieri critice frumoase, îşi are totuşi dreptul la o altă judecată de valoare a istoriei literare.

Studiul său *Mihailă Eminescu* [100], cu greu poate fi trecut în seria notelor şi articolelor calomniatoare. Desigur, Eminescu, în comparaţie cu Alecsandri, e „tulbure", „exagerat în expresie şi violent în concepţie", „boem de o speţă puţin amabilă, camarad incomod şi apărător primejdios al cauzelor ce sprijinea". Lauda şi recunoaşterea meritului alternează cu rezerva critică, într-un mod, la început, derutant :

„Cu *Epigonii*, poezia noastră intră în o fază nouă, în care razele de lumină se amestecă cu umbre adînci...".

„Dar ceea ce este poate mai straniu este că Eminescu, care în ochii unora trece drept un puţ de erudiţie şi un adînc cunoscător al istoriei şi al literaturii naţionale, confundă pe Dimitrie Cantemir, principele învăţaţilor noştri, cu Constantin Cantemir, care în chestiuni de literatură este o nulitate patentă".

---

[100] Publicat întîi în „Literatura şi arta romînă" şi tipărit în volum de Ov. Papadima în ediţia Demetriescu, *Opere*, Buc., 1937, p. 223—271.

[101] *Ibidem*, p. 237.

Provoacă stupoare unele concluzii injurioase după pagini de analiză subțire și fină : „Firește, figurile poetice sînt coloritul stilului, însă cu o condiție : să fie expuse într-o lumină îndestulătoare. Lui Eminescu îi lipsește această lumină, și colorile lui dispar în negura spiritului lui" [102].

Recunoaște în el pe „deschizătorul unui drum nou în poezia românească", poet cu „viziuni așa de puternice, colori așa de vii, versuri așa de bine turnate, o concepție așa de puțin comună".

Rezerva lui Anghel Demetriescu e că ideea poetică a poeziei *Epigonii*, e „fundamental greșită", dar încolo, să urmărim delirul criticului : antitezele sînt „ca niște șiruri de columne", „cu o libertate și o bogăție de forme extraordinară", cu toate că nuvela *Sărmanul Dionis* „nu este nici o operă de artă, nici una filozofică, ci un amestec straniu și neizbutit de filozofie și artă" [103].

Pesimismul eminescian e explicat îndeosebi prin natura organică maladivă a poetului. Faptele sînt discutabile, unele false, unilaterale, însă sînt puncte de vedere, fără patima denigratoare a celorlalți și pentru ele Anghel Demetriescu nu trebuie anulat și condamnat. E nepărtinitor cu toate că trecuse prin cercurile antieminesciene și nu există un altul dintre aceștia care să fi recunoscut în termeni elogiativi pe Eminescu :

„Ceea ce face frumusețea operei lui Eminescu este limba sa compusă din imagini în adevăr originale" [104].

„Numai Eminescu a debutat cu o limbă nouă, care era rezultatul unor intuiții personale, și a izbutit să-și formeze o idiomă, care cu toate singularitățile ei, se poate numi poetică" [105].

Criticul e sincer și cînd recunoaște Scrisorilor „ascuțișul și strălucirea oțelului" dar și „declamația deșartă".

Aplicarea automată a erudiției în creație îl duce pe un om de cultură adîncă la concluzii ridicole. Observațiile profesorale fură mintea unui critic spre o anchetă minoră, demonstrînd că în istoria națională, Eminescu cade în „greșeli neiertate". De ce ? Pentru că îl face pe Mircea „bătrîn", cînd în cronici *bătrîn* înseamnă vechi, și iarăși nu înțelege de ce poetul îl pune pe Baiazid, care era cu un an mai mare decît domnul muntean să-i spună *bătrîne*. Anghel Demetriescu greșește și greșește grosolan de atîtea ori, dar totuși aceste erori țin de un fel de a vedea al criticului și pier după un asemenea final care reușește să le șteargă din amintirea noastră :

„... poezia lui plină de simțiri tinere și adînci, de imagini originale și de viziuni puternice, — acei nuferi și acele liane, pe care el le-a descoperit întîi ; acel murmur de ape ce se rostogolesc peste prund, în care el a găsit izvoare noi de inspirație ; acele flori de cireș, de salcîmi și de tei, pe lîngă cari toți treceau fără a le culege — au dat poeziei sale un parfum, un farmec și o frumusețe, care îl pun deocamdată pe aceieași linie cu cei mai mari din poeții noștri" [106].

Cu aceeași venerație discută criticul și rima eminesciană [107]. Ce condamnaseră piticii vremii, Anghel Demetriescu elogiază pentru cutezanța împerecherii de termeni : *pletoase — întunecoasă, lanț — amanți, isteț — mustăți*...

„Eminescu e cel dintîi care rupse cu această metrică de copii", „ieși din făgașul răzbătut al formelor demodate, sfărîmă acele tipare învechite, aproape primitive" [108], avînd „meritul

---

[102] Anghel Demetriescu, *Opere*, ed. Ov. Papadima, p. 238.
[103] *Ibidem*, p. 253.
[104] *Ibidem*, p. 257.
[105] *Ibidem*, p. 259.
[106] *Ibidem*, p. 271.
[107] *Inovațiile lui Eminescu ca versificator*, Ed. citată, p. 273—277.
[108] *Ibidem*, p. 274.

de a fi introdus noi forme în poetica romînească şi de a fi izbutit să iasă din vechile tipare cari de la Paris Momuleanu şi Anton Pann deveniseră sacramentale" [109].

Aron Densuşianu, după o polemică cu T. Maiorescu [110], îşi subjugă spiritul la carul de injurii şi ocări împotriva lui Eminescu „strică versuri", într-o serie de scrisori publicate în „Cercetări literare", Iaşi, 1887 [111].

Criticul e atît de scîrbit de poezia lui Eminescu, încît refuză s-o mai citeze, poetul e „un altul, de nu mă înşel, tot cel cu „purceluşul cu coada sfredel", iar după un pasaj reprodus din *Cugetările Sărmanului Dionis*, conchide :

„Astfeliu de limbă, astfeliu de idei, şi astfeliu de estetică, poezia şi morala, se substrag de la orice comentariu. Ele se comentează însăşi pe sine de ajuns, chiar prea mult. Toate aceste observaţiuni sunt feţii d-lui T. Maiorescu şi ai acelor pe cari dînsul i-a pus ca de model în literatura romînă, proclamîndu-i de regeneratori sau fundatori ai unei nouă şi sănătoase direcţiuni a literaturii romîne".

Dacă în 1885, Eminescu încă nu era poet pentru Aron Densuşianu, nepomenindu-i nici măcar numele în *Istoria limbii şi literaturii romîne* de ... Iaşi 1885, acesta îi făcu loc între G. Creţeanu, şi C. Stamati, la a doua ediţie din 1894, într-un mod care atrase protestul opiniei publice. Portretul lui Eminescu este acoperit de o lespede murdară de injurii :

„M. Eminescu (1849—1889) este cel dintîi poet bolnav sau dezechilibrat, în literatura romînă" [112].

Poetul devine o pacoste şi un inamic naţional. Calomnia spiritelor obtuze mînjeşte cu noroi dîrele de aur ale Luceafărului romînesc.

„El lumea romînească n-o cunoaşte şi, afară de vreo două-trei reminiscenţe, poeziile sale nu posed altceva *etnic-romînesc*, nici ca natură încungiurătoare, ţeară şi popor, nici ca viaţă etică : idei şi datine, dureri şi bucurii, aspiraţiuni şi lupte ; din contră face apoteoza celui mai sălbatic vandalism strigînd :

„Zdrobiţi orînduiala ! sfărmaţi tot ce arată mîndrie şi avere ! sfărmaţi statue, palate şi temple !" [113].

Bietul Eminescu încăput pe mîna unor cîrpaci literari şi a unor suflete moarte, nu e nici cît G. Sion sau C. Stamate. Caracterizarea lui Aron Densuşianu e de fapt un compendiu al lui Grama. Spaţiu nu i-a permis să debiteze atîtea enormităţi ca acesta. În fine, nimic bun în poezia lui Eminescu :

„Chiar dacă fondul n-ar fi străin, sărac şi bolnav cum este, greşelile de formă, ca număr şi calitate, sînt atît de enorme, încît ar zdrobi, din punct de vedere al adevăratei arte, chiar cel mai strălucit cuprins" [114].

În cercul Densuşienilor, există însă şi o opinie critică independentă, a celui mai mic dintre ei, Ovid Densuşianu. Citeşi trei : Aron, Nicolae şi Ovid monopolizau „Revista critică literară" (an I, 1893, nr. 1, ianuarie) cu studii şi articole despre literatura veche, literatura

---

[109] Anghel Demetriescu, *Opere*, Ed. Ov. Papadima, p. 277.

[110] *Critica unei critice*, în „Cercetări literare", Iaşi, 1887, p. 59—103.

[111] Parte din ele apăruseră în ziarul „Orientulu Latinu", Braşov, an. I, 1874, nr. 34, 24 iulie, p. 4 şi nr. urm.

[112] *Ibidem*, p. 301.

[113] *Ibidem*, p. 301—302.

[114] *Ibidem*, p. 303. În legătură cu poziţia critică a lui Aron Densuşianu : Verax, *Eminescu judecat şi condamnat*, în „Evenimentul literar", Iaşi, an. I, 1894, nr. 36, 22 august, p. 3—4 ; nr. 32, 1 august, p. 2—3 ; nr. 34, 8 august p. 2 ; Verax, *D. A. Densuşianu nu se astîmpără*, în „Evenimentul literar", an. I, 1894, nr. 39, 12 septembrie, p. 2.

populară, istorie, după modelul revistelor haşdeiene. Opinia lui Ovid Densusianu nu conţine nici o intenţie de minimalizare a operei eminesciene [115]. El recenzează volumul de corespondenţă, dintre M. Eminescu şi Henrietta, editat de Şaraga în 1893 şi se arată nemulţumit de selectarea editorului, întrucît „atunci cînd se publică corespondenţa unui scriitor, trebuie să se dea la lumină numai acele scrisori care servesc a ne lămuri cît mai bine asupra naturei lor sufleteşti şi fără de care nu s-ar putea face nici decum psihologia temperamentului său" [116]. Ovid Densuşianu reproşează fraţilor Şaraga că nu au republicat acele scrisori concludente „asupra vieţii lui Eminescu, asupra mediului în care a trăit, şi asupra împregiurărilor în care s-a dezvoltat gradat talentul său poetic" [117].

Dar încolo nu-i nimic dezonorant, pătimaş. Lipsa de penetraţie şi de detectare a valorilor sigure a tatălui său, o acoperă sensibilitatea şi gustul discret a lui Ovid Densuşianu.

Timpul îngroapă una cîte una aceste fragile fortăreţe. Ca după scufundarea unei nave, cînd valurile mai semnalizează încă multă vreme locul dezastrului, după dispariţia acestor redute antieminesciene, ecourile luptei lor persistară incidental prin unele colţuri periferice ale literaturii.

Amintirea lor e ca aceea despre Andrea del Castagno, relatată de Vasari, care, din invidie pe prietenul său, Domenico Viniziano, mai înzestrat decît el cu harul artistic, îl prinde la colţ de stradă şi îl omoară, ca să-şi învingă în felul acesta, adversarul. Denigratorii lui Eminescu înalţă şi ei pînze de nori, căutînd zadarnic şi neputincios să acopere strălucirea *Luceafărului*.

---

[115] *Scrisori ale lui Mihail şi Henrietta Eminescu* (*Dări de seamă*), în „Revista critică literară", an. I, 1893, nr. 6—7, iunie—iulie, p. 324—32.

[116] *Ibidem*, p. 325.

[117] *Ibidem*, p. 326.

EMINESCU — documente noi

Împrejurarea în care am dat peste documentele ce urmează le-am relatat aiurea (vezi *Gazeta literară* anul XI, nr. 24, din 11 iunie 1964, p. 12). E de reamintit aici doar faptul că dacă o seamă dintre ele (120, potrivit *inventarului* de la Arhivele Statului din București, plus zapisul de la Suceava) au mai fost cu certitudine publicate, multe altele par inedite. Par, pentru că modul disparat întîmplător, aproape fabulos, în care au circulat și s-au tipărit unele dintre textele poetului, dintre cele privitoare la familia lui, la viața sa particulară și publică etc., stîrnește (cu oricît zel ai verifica și te-ai documenta pentru a fi la adăpost de posibile erori) o justificată prudență. Hotărît însă, este un lucru. Anume acela că, dacă unele dintre textele pe care le credem inedite nu vor fi ca atare, altele cu siguranță n-au mai fost publicate.

Începînd aici tipărirea lor *in extenso*, le-am însoțit doar de minime adnotări. În altă parte ele vor fi comentate pe larg și, pe cît posibil, *sloarse* de tot ce ar lămuri mai bine unele aspecte ale vieții și creației eminesciene. Ordinea în care le prezentăm (dintre multe cu putință) este cea cronologică. Am ales-o ca fiind mai firească, evocatoare și comodă. Piesele nedatate le-am situat — evident, provizoriu, dar ținînd totuși seama de anumite indicii și situații, ce vor fi consemnate la locul cuvenit — în contextul pe care l-am crezut cel mai adecvat sensului și facturii lor. Textele au fost transcrise potrivit actualelor norme ortografice, păstrînd particularitățile de limbă. Fiecare dintre ele poartă un număr de ordine.

Într-o necesară addenda, ce va fi inserată aici sau în alt context, se va da un indice de nume și locuri, eventual, o listă a documentelor în funcție de proveniența sau destinația și destinatarii lor, o notă privind bibliografia folosită etc.

Parcurgerea manuscriselor (sau a fotocopiilor acestora) aflate în mapa de la Arhive a dat la iveală cîteva amănunte și în privința unor texte tipărite anterior. Mai întîi acela că unele dintre ele au fost publicate pînă la această dată, oarecum numai parțial. Chiar și I. E. Torouțiu comprimă textele în unele cazuri, în ale sale utile *Studii și documente literare*, după cum îi vine la îndemînă, fără a elimina de obicei esența lor, dar, oricum, sînt destule exemple cu care s-ar putea demonstra cu lesniciune că integralitatea de care el vorbește adesea, suferă. Amănunte care lui i-au putut apărea ca insignifiante, dar care, pentru culoarea epocii, pentru unele precizări biografice, au rostul lor, sînt acolo lăsate la o parte.

De asemenea, o seamă de lecțiuni greșite sau incomplete perpetuate pînă acum se pot, pe baza documentelor despre care e vorba, îndrepta. Un singur exemplu. Fotocopia negativă a manuscrisului poeziei *Făt-frumos din tei* relevă, între alte notabile mărunțișuri de laborator eminescian, faptul că mai multe versuri ale ei au fost citite și transcrise inadvertent în cîte un

punct. Bunăoară, toate ediţiile notează versul prim al ultimei strofe astfel : „La castel în poartă *calul*". Pe fotocopie citim însă limpede : „La castel în poartă *calu-i*" (s. n.), calul Blancăi adică, încît strofa ar suna : „*La castel în poartă calu-i / Stă a doua zi în spume, / Dar frumoasa lui stăpînă / A rămas pierdută-n lume*". Uneori aparatul mecanic vede mai bine ca ochiul. Toate acestea — ca şi, la nevoie, din ce în ce mai nesigurele (pentru a nu le elimina cu totul încă din discuţie) note, atribuite în inventarul de la Arhive poetului, privitoare la articolul 27 din Convenţia dintre Germania şi Romînia, în legătură cu drepturile supuşilor străini aflaţi în Principate, — vor fi consemnate în amintita addenda.

I

Panaiti Idieru în Tîrgu de Sus

Inştiinţari dispri capitalurili aratati.

Capitalul a dumisali boerului marili logofăt Toderaş Balş, somă di

1575 galbeni. Dintr-acest capital s-au plătit :

300 galbeni cu a lor dobîndă pi 2 luni de zili

1275 galbeni au rămas să mai priimască din vecselul arătat.

2400 galbeni capital a dumisali vornicului Aleco Balş

S-au plătit dobînda păr la 22 mai 1844 ; iar di alt sinet în somă di 300 galbeni nu esti cunoscut casăi păr acum.

700 galbeni capital a dumisali sulgerului Costachi Terenti i s-au plătit dobînda păr la 3 mai 1841 şi al doilea sinet di 396 galbeni i s-au plătit tot cu dobînda împreună la 30 sept. 1843

24 noemv. 1844, Dumbrăveni

G. Eminovici *Dimitrii Pervici* casier

II

Zapis [1],

Jos iscălitul jidoveşti Iarihăm Zeilicovici, prin acest zapis de vecinică vînzare, încredinţez la mîna dumisale căminarului Gheorghi Eminovici, prin care să fie ştiut că aici în oraşul Botoşanii în pieţul tîrgul vitilor avînd eu o crîşmă pi loc domnescu, din a mè bunăvoe am vîndut de veci pomenită crîşmă dumisale căminariului cu preţ de şaptizăci galbini, pre cari bani i-am şi priimit toţi deplin în mînule meli.

Stare locului aceştii crîşme să află prin măsurile arătati prin documenturile vechi şi să megieşăşti pe deoparte cu crîşma a lui Ghidale berariul, iar pe de altă parte cu dughiana dumisale neguţătorului..... [2].

Şi de vreme ce am priimit toţi banii, i-am slobozit acest zapis din parte mè, împreună cu documenturile atingătoare de proprietao aceşti crîşme, în puterea căruia va stăpîni în veci, atît dumnealui căminariul, precum şi urmaşii dumnealui, din neam în neam, ca pe o driptă ocină şi moşie a dumisale, neclătit şi nerăşluit despre mini. asupra cărue urmează a me iscălitură.

Şi prin osăbită jalubă rogăm pe cinstita giudecătorie ţinutului Botoşanii ca să încredinţezi pe formile păzite.

(Semnătură în ebraică)

1844 dechemvrie 8

1 Singurul dintre aceste documente provenind de la alte Arhive decît cele din Bucureşti, anume de la Arhivele Statului din Suceava. 2 Loc şters (Probabil Iancu sau Ianaki Ploscar).

Giudecătoria ţănutului Botoşanii

Acest zapis de vecinică vînzare a unii crîşme aflătoare în tîrgul vitelor pe locu domnesc, ce urmează din partea jidovului Ierihăm Zăilicovici cătră dumnealui căminar Ghiorghi Iminovici, însuşi vînzătoriul, prin jaloba ce am dat, au cerut de a se încredinţa. Drept aceia, pentru nestrămutare alcătuirii îmbelor părţi, giudecătoria încredinţază vremelniceşti cu iscăliturile cuviniti şi punerea peceţii. Insă, dacă în terminul publicarisirii de şase luni nu să va ivi nici o prihăniri asupra aceştii vînzări, atunci să va încredinţa statornic.

Meriacri spătar (?)

Ioan Gane, comis
(L.S.) Director, *M. Harret*
Reghistrator, *Jilăvănescu*

No. 888

1845 fevruarie 20 zile

Giudicătoriia ţinutului Botoşanii

Indeplinindu-să formalităţile cerute de legiuire articolului al III[lea] din anicsa cu litera T a capitulului al VIII[lea] pentru crîşma cu locul ei gospod, pe care dumnealui căminar Ghiorghi Eminovici au cumpărat-o di la jidovul Irihim Zeilicovici, după zapisul de faţă [în cari vremi deşi s-au urmat pretenţii din partia vînzătoriului jidov Zeilicovici, dar s-au precurmat chiar după ceriria sa prin jaloba înregistrată la No. ...[1]], giudecătoria, pi asemine temeiu i a ţărcularnicii Dipartamentului Dreptăţii nr. 1804 din trecutul an 835, încredinţază statornic aciastă vînzari, despre cari tot acum, pe de o parte s-au obştit prin redacţie, iar pe de alta, prin raport s-au adus şi la ştiinţa Divanului de apel.

D. Rallet

A. Guriţă
(L.S.) Director, *Ciogale, sulger*
Reghistrator, P. (indescifrabil)

No. 168

1847 april 17 zile

1 Loc necompletat.

III

Sămănăturile pi anul 847 di pi moşia Dumbrăveni cu cotonurile şi di pi Vlădeni cu cotonurile

No.	Numire	Lanurile samanati f.	pr.	Sămînţa întrebuinţată m.	d.	Soma în fălci a tatimii di pîni f.	pr.	Sumili sămînţilor m.	d.
1	Sacară di tomnă								
	la Sfaraiuri	140		224					
	la Sălăgeni	53		84	8	193		308	8
2	Grîu roş şi alb di toamnă								
	la Hriţcani	110	34	181	2				
	la Sîrbi	65		106	9	175	34	288	1
3	Orzul								
	Dumbrăveni la coşări	120		226					
	la Mîndreşti	177	25	354	3	297	25	580	3
4	Ovăzul								
	La Siminici amestecat cu trifoi	39		97	5				
	„ împregiurul velniţii cu 8 fălci trifoi	33		82	5				
	„ Vlădeni la dumbravă	57	45	114	6				
	Brehueşti la Lionti	21	50	45	3	151	15	339	9
5	Cartaflili								
	lîngă Stodolă	78	10	1950					
	pisti părău	30	70	750		104		2700	
6	Mazăre								
	lîngă velniţă	7	14	3	7½				
	Vlădeni la dumbravă	19	35	12		26,69		15	7½
7	Păpuşoiu								
	la Făget	92		45	5				
	„ morişcă şi dincolo di părău	95	5	47	6				
	la Hrişcani	75	51	37	8				
	la Chivi	47		23	5	309	56	154	4
8	Bobul								
	dincolo de părău	15	73	7	7½	15	73	7	7½
9	Hanosul								
	lîngă velniţă	6		3		6		3	
10	Hrişca								
	Brăhueşti la Lionti	51	70	51	9	51	70	51	9
11	Fasole								
	Vlădeni la morişcă	5	20	1	6	5	20	1	6
	Suma totalnică					1341	42	4451	5

Adică una mie trii suti patruzăci şi una fălci patruzăci şi doo prăjini arătură, iar patru mii patru suti cinzăci şi una merţă cinci dimirlii sămînţă cuprinde raportul de faţă.

Eminovici[1] **'847 mai 24 zile**

1 De observat că Eminovici nu iscălea niciodată cu *I*, ci numai alţii îi ziceau din cînd în cînd Iminovici.

IV

Mitologicale [1]

Da [2] din porţile de munte, din stînci archite
Es'uraganul bătrîn, mînînd pe lungi umeri de nori
Caii fulgerători şi carul ce-n fuga lui tună.
Barba lui flutură-n vînturi, ca negura cea argintie
Părul umflat [3] e de vînt şi prin el colţuroasa coroană
Împletită din fulgerul roş şi din vinete stele.
Hohotă-adînc bătrînul, cînd vede că munţii îşi clatin
Şi-şi prăvălesc căciula de stînci, voind [4] să-l salute
Codrii bătrîni rîd şi ei din adînc şi vuind îl salută
Paltinii nalţi bătrînii stejari şi brazii cei vecinici.
Numai marea albastră murmură în contra orgiei,
Care bătrînul rege o face-n [5] beţia lui oarbă;
Mînă oştiri [6] de nori contra mărei ş-armia-i negră
Ruptă-i pe ici pe colè de-a soarelui roşă lumină [7]
Şi netezindu-şi barba, trece prin ei uraganul
Dus de fulgerătorii cai-n bătrîna căruţă
Care scîrţîie hodorogind, de-ai crede că lumea
Stă să-şi iasă din vechile-i vecinici închieturi [8]
Groaznic [9] s-a îmbătat bătrînul, soarele zice,
Nu-i minune-a băut jumătate-oceanul pacific [10]
Rău-i mai umblă prin pîntece-acum băutura amară [11]
Cine dracul ştia că astfel [12] de cap o să-şi facă?
Ah! moşneagul beţiv e în stare-într-o zi să ruine
Toate băncile de-asigurare din lumea cea veche [13]
Soarele-şi bagă capul prin nori şi limba şi-o scoate
Şi c-o rază gîdilă barba bătrînului rege,
Hehe! — zice bătrînul rîzînd — ce faci tu Pepeleo?
Tînăr hai? De mii de ani tot tînăr te văd eu
Pare-mi că dai pe obraz cu roş după moda de astăzi
Altfel nu-nţeleg cum tînăr de-o mie de evi eşti?
— Taci moşnege făr-de'obraz, te du, te trezeşte
Vezi în ce stare te afli, coroana îţi stă pe-o ureche
Şi cu veselia ta proastă lumea ruini tu!
Însă-a popoarelor blonde de stele guvern îndărătnic [14]
Vai! nu făcuse şosea cum se cade pe cîmpii albastri
Şi se răstoarnă carul şi rău se îngloadă bătrînul...
Mai că era să-i rămîe ciubotele'n glodul de nouri...
Hei! ce-i pasă! El norii frămîntă jucînd mocănească.
Şi pe-un vînt l-apucă de cap, făcîndu-i morişcă,
Se tăvălea peste cap, şi pişcat de un purec de fulger
Se scărpina de-un şir de păduri ca de un gard de răchită.
Norii roşesc de ruşine şi fug, iar vîntul se culcă
Între codrii şi munţi... Uraganul mahmur poticneşte
Spre castelul de stînci, ce-şi deschide uriaşa lui poartă
Spre a-l primi pe bolnavul bătrîn în surele hale (?)

El își ia coroana din cap și-n cui o atîrnă
De sclipește în noapte frumoasă și roză... un fulger
Încremenit în noi. Cojocul mițos îl anină [15]
El de cuptor... Ciubote descaltă și negre-obiele
Cît două lanuri arate le-ntinde la focul Gheenei
Să se usuce [16] — Chimirul discinge și varsă dintr-însul
Galbeni aprinși într-un vechi căuș afumat de pe vatră,
În patu-i de pîclă-nfoiată [17]
Regele-ntinde bătrînele-i membre și horăește.
Pînă-n fundul pămîntului urlă : peștere negre
Și rădăcinile munților mari se cutremură jalnic
De horăitul bătrînului crai. Iară afară
Vezi un ger bătrîn și avar cu fața mîhnită
Cărăbănind al zoilor aur în saci de-ntuneric
Ca să-l usuce-n rubine... Cu-ncetul, cu-ncetu'nserează
Soarele ca să împace marea la ea se apleacă
Lin netezește-a ei față albastră și-adînc i se uită [18]
În luminoasele valuri a ei și sînu-i desmiardă,
Cu tot aurul razelor lui. La pămînt se mai uită...
Florile toate ridică la el cochetele capuri
Copilăroase și ochii lor plini de zădarnice lacrimi [19]
Iar-a doua zi [20] se scoală bătrînul și urcă Rarăul
Numai în cămeșoi, desculț și fără căciulă
Și se scarpină-n cap, somnoros uitîndu-se-n soare.

1 Luînd ca bază anul 1873, notat sub *Mitologicale* în ediția bibliofilă de *Poezii*, îngrijită de Perpessicius, ESPLA 1958, p. 354—56, și socotind varianta de față, în partea redactată de mîna poetului (adică de la versul *Soarele-și bagă capul prin nori și limba și-o scoate*, inclusiv înainte), dacă nu anterioară celei publicate, oricum, nici cu prea mult posterioară, acesta ar fi primul document inedit, după cele trei privitoare la *Gheorghe Eminovici*, provenind direct de la Mihai Eminescu. Am avut în primul moment impresia că mîna care a transcris prima parte a acestei noi variante ar fi cea a lui Maiorescu, însă, cum ulterior au apărut și cîteva îndoieli, consemnăm faptul doar ca o posibilă ipoteză și publicăm poezia, semnalînd în notele ce urmează numai diferențele celei publicate în amintita ediție a lui Perpessicius față de ea. **2** În *Poezii* după Da urmează : ! ; **3** îmflat ; **4** cînd vor să-l salute ; **5** o făcea : 'n... ; **6** El mîn-oștiri ... ; **7** între acest vers și cel următor în *Poezii* figurează acesta : *„Șiruri lungi fug repede grei pe cerul cel verde"* ; **8** ...vecinice încheieture... ; **9** În *Poezii* înainte de groaznic sînt semnele : — dar cum punctuația e omisă adesea în variante nu mai semnalăm diferențele sub acest aspect ; **10** ... jumătate d-Oceanul Pacific ; **11** în *Poezii* urmează versurile : *„Însă-s eu de vină... c-umplut-am de nouri pahare / Cu apele mării adînci, boite cu roșă lumină —"* ; **12** ... știa cum că de cap ... ; **13** În *Poezii* : *„Toate societățile de-asigurare din țară"*, de aici înainte varianta fiind redactată pînă la capăt de poet ; **14** ... guverne-îndărătnici ; **15** cojocul l-anină ; **16** linioara e înlocuită în poezii prin trei puncte : „Să se usuce ... Chimirul" ; **17** În *Poezii* versul sună : „Mare cît o pivniță ... 'N patu-i de pîclă-nfoiată", **18** ... și-adînc se uită ... ; **19** În *Poezii*, a fost intercalat între acest vers și cel următor pasajul : *„Pe grădini se mai uită, pe-alei de vișini în floare / Și de cireși încărcați, de salcîmi cu mirosul dulce / Pe-acolo se plimbă o fată-în albastru-mbrăcată, / Părul cel blond împletit într-o coadă îi cade pe spate ... / Ca Margareta din Faust ea ia o floare în mînă / Și șoptea : mă iubește ... nu mă iubè ... mă iubește! / Ah! boboc ... amabilă ești și frumoasă și — proastă / Cînd aștepți pe amant, scriitor la subprefectură / Tînăr plin de speranțe* (cum era poetul însuși cu cîțva ani în urmă—n.n.) *venind cu luleaua în gură/Soarele-a apus, iar luna o cloșcă rotundă și grasă / Merge pe-a cerului aer moale și-albastru și lasă /Urmele de-aur a labelor ei strălucinde ca stele"* ; **20** Iar de a doua zi ...

V

IV [1] Pe o culme de munte în codri-mbrăcat
De nouri grămezi se adună
Şi unul pe altul măestru urcat
Ei par o cetate în lună
Şi bolţile-n muri
Şi stîlpii sunt suri
Lumina prin arc de fereastră
E-albastră

În halele-albastre-nstelatele bolţi [2]
Te uiţi prin colonne de nouri
Şi luna eşind pintr-a stîncelor colţi
Le umple cu mii de tablouri
Lumina-i de-argint
În nouri s-a frînt
Şi se-ncheagă prin naltele dome
Fantome.

În haine albe [3] de neguri de argint
Cu creţii cu roze purpure
Pe frunţi părul de aur cu [4] stele e prins
Ca îngeri îs albe şi pure [5]
Prin gene de nor
Ca vise strecor
Ducînd înstelata lor viaţă
Prin ceaţă [6]

1 Versurile acestea, purtînd acel IV în loc de titlu, le credem pînă acum inedite. Ele par a fi unul dintre nenumăratele bruioane (să fie o traducere?) ale poetului şi surprind printr-o ritmică mai puţin obişnuită la el. Prin cîteva reveniri, aruncă o lumină în laboratorul lui. 2 Punînd „albastre-nstelatele" între paranteze, poetul a scris deasupra : „mîndre-n stelatele" versul sunînd acum : „*În halele mîndre-n stelatele bolţi*". 3 Deasupra versului revenirea : „*Albe veşminte*", care ar fi înlocuit, probabil formula : „*În hainele albe*". 4 Acest *cu* a înlocuit un *de*, şters mai apoi. 5 Iniţial versul era : „*Ca îngeri albe-s şi pure*". 6 Deşi nedatate, am aşezat versurile de mai sus îndată după *Mitologicale* din două raţiuni : 1. Fiind singurele versuri inedite ale poetului între documentele ce le-am găsit, am crezut că e bine să fie situate lîngă altele, parţial necunoscute şi cît de cît databile, 2. Ni s-a părut apoi, că, prin comparaţie cu alte versuri şi cu restul manuscriselor eminesciene, ele n-ar fi mai tîrzii de 1876, an din care e de semnalat un alt document (cel următor), chiar dacă acesta nu provine direct de la el şi indică oarecum numai absenţa lui din viaţa Veronicăi.

VI

Iassy le 8 Mars 1876 [1]

Chêre et douce amie !

Il me parait que j'entends ton exclamation en ouvrant cette lettre : De nouveau une missive de cette amie, qui vraiement, commence à m'embeter avec son trop d'exactitude ! n'est-ce-pas que c'est ainsi que tu vas recevoir ce nouveau messager de Iassy? Mais mon Dieu que

je souis malicieuse et injuste, puis-je jamais me permettre de croire qu'une lettre de ma part pouisse causer de l'ennui à ma douce amie ! Quand les siennes me font tant de plaisire. A quand un volume me suffirait à peine. Ma chère escuse mon style tout-à-fait sur un ton exclamatoire qui au bout du compte n'est que l'effet d'une lecture que j'ai fait ces-jours-ci (c'est la vie, les amours et les infortunes d'Heloïse et Abailard que j'ai lu) et comme tu dois savoir, que je souis même très impressionable, je suis encore sous l'impression. C'est une explication qui n'aura auqune raison si la simplicité et le naturel d'un style ne sera pas tout ce que j'aime dans les lettres et dans les ouvrages. Vraiment a rien de plus bête et de plus ennuyant selon moi que : ces phrases pompeuses et recherchées que l'on rencontre par-ci par là, on dirait que c'est toujours un discours de reception à l'Academie Française que l'on veut faire, mais pas un communication d'idées et des sentiments qui s'elance de notre âme. Après avoir si bien plaidé la cause de mon style je passe aux nouvelles.

Toujours et toujours la même chose : je m'embête, je m'ennuie et je me meurs. Un voyage... n'est ce pas? Mais il faut du *quibus* dirait un etudiant parisien dans son familier argaut, or je n'ayant pas du quibus on reste tranquillement à Jassy, et l'on fait journellement une promenade sur l'asfalte, si les pieds ne nous font mal, du Copou jusqu'au palais et vice-versa, c'est-ce que je fait sans y manquer quand le temps fait beau. Mais consolons nous ma chère le temps d'épreuves est passé, le printemps arrive, et avec l'equinoxe changeront nos dispositions.

D'après ce que j'ai appris tu vas quitter en peu de temps Gotha pour te rendre à Calmberg (?) ; je crois que tu seras si gentille de me faire savoir ton adresse, pour ne pas interompre notre correspondance, tu dois reconnaitre que je fais un peu le metier des journalistes qui prient leurs abonnés de leur faire savoir l'adresse pour ne pas interrompre l'envoi regulier de leur *fadaises*.

N'ayant plus rien à te communiquer, je te prie de recevoir mille compliments de la part de mon mari, qui m'engage en même temps de te prier de m'écrire en allemand, mais ne faites pas, je ne serai pas en état de te repondre.

Je t'embrasse tendrement sur les *deux joues*. Ton amie, Veronica.

1 Vezi, alăturata traducere romînească a textului pe care se fac şi unele adnotări.

Iaşi 8 martie 1876

Scumpă şi dulce prietenă,[1]

Parcă te şi aud exclamînd cînd vei deschide această scrisoare : o nouă misivă din partea acestei prietene care începe cu adevărat a mă plictisi prin punctualitatea ei exagerată ! Nu-i aşa că astfel va fi cînd tu vei merge să primeşti acest nou mesaj din Iaşi? Dar, dumnezeule, cît sînt de răutăcioasă şi nedreaptă, permiţîndu-mi să cred că o scrisoare de a mea ar putea să-i producă vreodată plictiseli dulcii mele prietene ! Cînd ale sale îmi fac atîta plăcere. Şi cînd un volum abia mi-ar ajunge. Draga mea scuză-mi stilul, e un ton cam exclamativ, care la urma urmei nu-i decît efectul unei lecturi pe care am făcut-o zilele acestea (este vorba de viaţa, amorul şi nenorocirile Heloïsei şi ale lui Abailard, pe care am citit-o) şi, cum tu trebuie de altfel să ştii, eu fiind chiar foarte impresionabilă, sînt încă sub această impresie. Aceasta-i o explicaţie care na-r avea nici un temei dacă simplitatea şi naturaleţea stilului n-ar fi tot ce preţuiesc în scrisori

şi în felurite lucrări. Cu adevărat nimic mai prost şi plictisitor după mine decît acele fraze pompoase şi căutate pe care le întîlneşti pe ici, pe colo ; s-ar zice că-i vorba de un discurs de recepţie la Academia Franceză pe care ar vrea să-l facă şi nu comunicarea ideilor şi sentimentelor care ţîşnesc din sufletul nostru. După ce mi-am apărat atît de bine raţiunea de a fi a stilului meu, să trec la alte noutăţi.

Mereu şi mereu acelaşi lucru : mă supăr, mă plictisesc, mor cu zile. O călătorie... nu-i aşa? Dar e nevoie de parale (*quibus*) zicea un student parizian în argoul său familiar, iar eu neavînd parale nu-mi rămîne decît să stau liniştită la Iaşi, şi să fac cam zilnic o plimbare, dacă nu mă dor picioarele, de la Copou pînă la palat şi vice-versa ; asta-i ceea ce fac eu, fără a lipsi cînd e vreme bună. Dar să ne consolăm, draga mea, timpul încercărilor a trecut, primăvara soseşte şi odată cu echinoxul se vor schimba şi dispoziţiile noastre.

Din cît am înţeles tu vei părăsi în scurtă vreme Gotha pentru a merge la Calmberg. Cred că vei fi aşa de drăguţă şi-mi vei face cunoscută adresa ta de acolo, pentru a nu întrerupe corespondenţa noastră ; trebuie să recunoşti că eu imit puţin obiceiul jurnaliştilor care-şi roagă abonaţii să le facă mereu cunoscută adresa pentru a nu întrerupe trimiterea regulată a *nimicurilor* lor (*fadaises*).

Nemaiavînd nimic a-ţi spune, te rog să primeşti mii de complimente din partea soţului meu, care mă însărcinează în acelaşi timp să te rog să-mi scrii în nemţeşte ; dar să n-o faci, pentru că nu voi fi în stare să-ţi răspund.

Te sărut cu dragoste pe amîndoi obrajii. Prietena ta, Veronica.

1 Scrisoarea aceasta, ca şi cealaltă publicată de Petre V. Haneş, în *Prietenii istoriei literare*, Buletin informativ, Nr. 1/1933, p. 5—6, şi al cărei manuscris se află, de asemenea, în mapa de la Arhive, e adresată Eugeniei Frangolea, căsătorită mai tîrziu cu bucovineanul Samson Bodnărescu, colegă şi prietenă a poetei şi aflată atunci la studii în Germania.

VII

Măria Ta,[1]

Prin votul din 26 Ianuarie 1876 Camera a hotărît retragerea acuzaţiunii, ce o făcuse în contra Ministeriului format de către Măria Ta la 11 Martie 1871 sub prezidenţia subsemnatului şi care după cinci ani de guvern a demisionat în Aprilie 1876.

Acest vot în forma şi împrejurările în care a fost dat, după doi ani de procedări neconstituţionale ale acestei adunări, procedări la care s-au asociat în parte şi consilierii Măriei Tale, nu poate fi privit de către subsemnatul decît ca o adevărată tăgadă de dreptate atît din partea acestei adunări cît şi a guvernului actual a Măriei Tale, care l-a provocat.

Subsemnatul am avut onoarea a fi în anul 1866 primul consilier al M. Tale la suirea Sa pe tron. De atunci n-a solicitat nici odată Prea Înălţate Doamne, sarcina grea de-a intra iarăşi în consiliile M. Tale.

În ziua de 11 Martie 1871 însă, cinci ani după retragerea sa de la afaceri, după ce în acest scurt interval de timp s-a schimbat opt preşedinţi de consilii şi tot atîtea cabinete, Măria Ta Însuşi a crezut iarăşi de cuviinţă a se adresa la subsemnatul şi a face apel la slabele sale forţe, care însă se întăreau prin devotamentul său către tron şi către ţară.

Toţi cunosc în ce împrejurări, Măria Ta a făcut acest apel solemn. În ziua de 11 Martie 1871 o manifestare necuviincioasă şi păgubitoare atît siguranţei statului Romîn cît şi prestigiului coroanei se întîmplase ; liniştea publică era ameninţată în adevăr prin o infimă minoritate a

populaţiunii, dar care se vedea încurajată prin apatia neexplicată a poliţiei de atunci. Măria Ta era gata a subsemna un act de abdicare şi căuta un azil pentru a-Şi adăposti familia. Nu numai uliţa era turburată, dar afacerile cele mai grave preocupau atenţiunea ţării. Catastrofa Strussberg, această afacere datorită iarăşi guvernului şi partidului de astăzi, izbucnise şi adunarea de atunci stăruia a da în judecată toate ministeriile anterioare, cu singura excepţie a acelui ministeriu care fusese chiar autorul acestei nefaste concesiuni.

Primind în asemenea grele împrejurări sarcina de-a forma un cabinet, n-am socotit-o mai presus de puterile mele, fiind ajutat de încrederea M. Tale, cît şi de sprijinul partidului conservator, care într-adevăr în cinci ani de guvern mi-a dat concursul său şi din care 14 membri importanţi au binevoit să lucreze împreună cu mine la această operă de reconstituţiune socială.

Măria Ta, care a prezidat la lucrările noastre, ştie mai bine decît oricine imensele dificultăţi ce a avut să învingă atît în afară cît şi în întru cabinetul de la 11 Martie 1871 şi care au fost toate rezolvate spre folosul ţării şi spre onoarea şi prestigiul Coroanei. Între aceste afaceri nu voi aminti decît tocmai cestiunea Strussberg, terminată printr-o transacţiune care-a împăcat într-o dreaptă măsură atît pretenţiile acţionarilor cît şi legitimile cerinţi ale ţării, cruţînd astfel naţiunii tristele şi ameninţătoarele urme ale greşelilor comise.

Istoria mai bine decît mine va mărturisi despre toate celelalte rezultate dobîndite prin politica cabinetului de la 11 Martie 1871, rezultate, care vor răsări încă mai mult cînd se va compara cu faptele şi evenimentele, ce au urmat.

Cînd M. Ta însă, în exerciţiul prerogativelor Sale şi în înţelepciunea Sa, a crezut că este necesar a chema la cîrma statului (şters de Em.) afacerilor partidul opus, colegii mei şi eu ne-am supus acestei înalte voinţe, făcînd urări pentru mersul fericit al guvernului Măriei Tale pe o nouă cale politică, urări cu atît mai sincere, cu cît lipseau motive de temeri pentru interesele ţării.

În ceea ce ne privea pe noi, eram în drept a aştepta o justă apreciere a actelor noastre şi dacă nu atît, cel puţin stricta aplicare a legilor, la care am fost şi suntem totdeauna gata a ne supune. S-au văzut în curînd însă, că nu acestea erau intenţiunile oamenilor de la guvern. După ce-au întrebuinţat pentru dobîndirea puterii mijloace revoluţionare, pe cari M. Ta le cunoaşte, n-au părăsit aceste deprinderi violente chiar sosiţi la cîrma afacerilor.

Darea în judecată a unui ministeriu din partea unei Camere poate în genere să fie o măsură legală. Nu noi Prea Înălţate Doamne, vom contesta vre-o dată unei adunări dreptul de a cere socoteală miniştrilor de actele lor; nu noi ne vom da îndărăt dinaintea răspunderii acelor acte, răspundere, pe care o primim nu numai cu înlesnire, dar încă cu mîndrie. Însă ceea ce nu poate fi îndestul de blamat sînt mijloacele anticonstituţionale, întrebuinţate de această adunare, cu totul supusă voinţelor guvernului, în conducerea şi instrucţiunea unei asemenea cauze în contra a unsprezece miniştri din cabinetul precedent, violînd art. 102 din Constituţiune, care dă numai *Înaltei Curţi de Justiţie* dreptul de-a judeca şi chiar a caracteriza delictul; în contra art. 104 (cineva a corectat: 101) al. 4 din constituţie, care mărgineşte la *acuzaţiune* drepturile adunării în privinţa miniştrilor; în călcarea principiului formulat în art. 104 din Constit. astfel redactat: „Nici o jurisdicţiune nu se poate înfiinţa decît numai în puterea unei anume legi".

„Comisiuni şi tribunale estraordinare nu se pot crea sub nici un fel de numire şi sub nici un fel de cuvînt": Camera a dat Comitetului său de acuzare puteri aproape discreţionare, ce legea atribuie numai unui judecător de instrucţiune. Aceste puteri dînsa le-a exercitat atît prin Comitetul de acuzaţiune, cît şi prin o sumă de alţi deputaţi cari-au voit să şi le însuşească.

Aceste puteri le-a exercitat nu numai în contra miniştrilor acuzaţi, dar şi în contra multor foşti funcţionari şi chiar a particularilor, spărgînd case, călcînd domiciliuri, sechestrînd obiecte şi arestînd.

În fine aceste puteri le-a întrecut, neconformîndu-se nici în redactarea proceselor verbale nici în paza celorlalte forme, la regulile ce condica de procedură penală le impune judecătorilor regulați.

În fapt constituțiunea și legile au fost înlăturate și teroarea stabilită de la un capăt al țării la cellalt.

De aceste fapte Măria Ta ai fost prevestit prin petițiunile atîtor cetățeni, la cari guvernul nu a dat nici o urmare și în fine prin demisiunea chiar a prezidentului consiliului de miniștri, care-a declarat faptele Camerei de inconstituționale și n-a voit să se asocieze cu dînsele.

Odată cu foștii miniștri conservatori au fost dați în judecată mai mulți funcționari superiori ai lor, mai ales Prefecți, cari însă fiind trimiși înaintea judecătorilor regulari, unii la jurați, alții la tribunalele corecționale, au fost fără escepțiune achitați. Această achitare unanimă a tuturor acuzaților a fost totodată judecata țării asupra acuzatorilor. Numai miniștrilor acuzați chiar guvernul Măriei Tale n-a voit să le dea nici măcar satisfacțiunea legitimă a unei instrucțiuni și a unei sentințe judecătorești.

Instrucțiunea a fost terminată numai de Comitetul Camerei și apoi dată publicității contra cuviinței, a dreptății și a legii. Ceva mai mult. Printr-o deciziune immorală, dictată de președintele adunării, acuzațiunea a fost publicată în *Monitor* și prin conivența organelor administrative afișată în toate comunele țării, unde stă și astăzi, fără ca să fi fost vreodată comunicată oficial miniștrilor acuzați.

Era timp — după aproape doi ani — ca miniștrii acuzați să poată răspunde și lumina justiția și țara asupra actelor, ce le se imputau. Dară de aceasta mai cu seamă se fereau majoritatea Camerei și membrii guvernului actual. Înaintea unei justiții regulate ar fi fost lesne foștilor consilieri ai Măriei Tale a zdrobi imputările neleale, în parte ridicole și totdeauna calomnioase aduse contra lor.

De aceea unii din membrii comitetului de acuzațiune își dau demisiunea și adunarea nu se îngrijește a-i sili să-și împlinească mandatul sau a alege pe alții în locul lor; sau a recunoaște ca neîntemeiate imputările făcute unor acuzați care nu găseau acuzatori. Prin asemenea purtare ea menținu în timp de doi ani aproape pe niște cetățeni într-o situațiune, care nu-i prevăzută de lege, nici cunoscută în istorie: acuzați și nejudecați, atacați și neapărați, amenințați în persoana, în considerațiunea, în drepturile lor și fără nici un mijloc de-a obține dreptatea.

În această situațiune colegii mei și eu am avut onoarea a ne adresa către Măria Ta prin petițiunea noastră de la 21 Mai 1877, prin care rugam pe Măria Ta, ca uzînd de prerogativa ce I-o dă art. din Constituțiune să trimeată înaintea Înaltei Curți de Justiție pe aceia cărora Măria Ta le-ai făcut onoarea de-a le acorda încrederea M.-Tale în timp de 5 ani, ca să știe și Măria Ta și țara, cine sunt criminalii: ei sau adversarii lor.

Nouă luni au trecut de-atunci, fără ca Măria Ta să fi binevoit a da urmare la această cerere a noastră pînă cînd Adunarea în fine prin actul său din 26 Ianuarie 1878, încheiînd cum a început această procedură fără nume, declară pur și simplu acuzațiunea retrasă și procesul sfîrșit. Nici onoarea acuzaților, nici constituțiunea, nici principiile nestrămutate ale dreptății nu pot fi satisfăcute prin această soluțiune tot atît de arbitrară cum a fost și acuzațiunea. Prin violarea tuturor regulilor de drept, de equitate, prin călcarea fățișă a principiilor Constituțiunii, Camera de astăzi și guvernul mai cu seamă, care s-a asociat la actele ei și a pus forța publică la dispoziția violențelor sale, a dat un exemplu fatal.

Măria Ta ești firescul păzitor al Constituției și singura pavăză a cetățenilor în contra călcărilor pactului fundamental, cînd aceste se fac în înțelegere de un guvern și o cameră. În contra spiritului și literei Constituției noastre din 1866 o singură putere, Adunarea deputaților, au înlocuit pe toate celelalte. Ea a uzurpat puterea judecătorească și a încălcat chiar prerogativele tronului, în fine a substituit despotismul său neresponsabil jocului liber și regulat al regimului

constituțional, care nu poate funcționa decît prin respectul ce fiecare din cele trei puteri ale statului arată pentru drepturile celorlalte două. Sîntem în drept a spera, că Măria Ta nu poate tolera mai mult timp o asemenea stare de lucruri care anulează în întru toate garanțiile legale și prezintă țara în afară ca prada unei facțiuni anarhice în niște împrejurări a căror greutate supremă Măria Ta o înțelege mai bine decît oricine.

Măria Ta,

Dacă am atras din nou luarea aminte a Măriei Tale asupra acestor triste împrejurări, îndemnul meu nu a fost decît deplina convingere că tolerîndu-se o violare atît de flagrantă a principiilor, ce sînt baza statului, se încurajează orice întreprindere îndrăzneață nu numai în contra unui partid ci chiar contra siguranței tronului și existenței politice a țării.

La Măria Ta dar mă adresez și O rog să facă dreptate, dînd urmare acelei petiții ce-am supus-o Măriei Tale la 21 Mai 1877.

București 9 Fevruarie 1878.

Sunt cu cel mai profund respect
Prea Înălțate Doamne al Măriei Tale
prea plecat și supus servitor.

L. Catargi [2]

1 Cineva (Titu Maiorescu?) a adăugat pe document: „Copie scrisă de Mihail Eminescu", iar ceva mai încolo „Scrisoarea lui Lascăr Catargi către Principele Carol, din 9 fevr. 1878". Credem că-i vorba mai mult decît o simplă copie, anume de redactare integrală de către poet a acestei „scrisori" și de aceea, pentru limpezimea expresiei pentru argumentația lui strînsă, pentru a ilustra o dată în plus cunoașterea bună de către poet a realităților politice ale vremii, de care parcă o nu știu ce obiectivare intrinsecă a tonului, îl detașează elegant, pe cît era nevoie aci și posibil, — socotim utilă publicarea documentului: mobilurile lui concrete fiind de multă vreme „istorice" și „inofensive" astăzi. 2 Totul afară de semnătură a fost scris de Eminescu.

VIII

Ștefan [1] Micle, chemat în Moldova sub Grigore Ghica Vodă pentru a preda științele naturale în Academia Mihăileană, a servit statului de la 27 Februarie 1856 pînă la 15 febr. 1879, în total 23 de ani, trei luni 18 zile, precum dovedesc certificatele curții de Compturi sub nr. 789 din 1869 și No. 4688 din 1879.

Numit [2] la universitate, el a predat nu numai cursul de fizică pentru care era numit, ci cincisprezece ani și cursul de chemie, acest din urmă gratis, pînă la înființarea catedrei de chemie, ocupată azi de D. Poni.

Legea de împămîntenire a lui St. M. s-a promulgat abia în Fevruarie 1868. Pe motivul că numai de la data împămîntenirii i se poate da pensie, *Comitetul cassei pensiunilor* nu *a recunoscut văduvei și copiilor nici un drept la pensiune.*

Scrierile lăsate în urmă sînt: un compendiu complet de fizică care e o prelucrare a Fizicei [3] Müller-Pouillet și un compendiu de chemie [4].

1 După cum se vede sîntem în fața unui concept de memoriu pe care îl făcea poetul în locul Veronicăi pentru ca aceasta și fiicele ei să obțină cuvenita pensie după decedatul profesor Ștefan Micle. S-ar părea că și forma definitivă a acestui memoriu tot poetul ar fi redactat-o

şi că Pantazi Ghica ar fi avut-o în faţă cînd şi-a întocmit raportul cerut de „comisiunea de petiţiuni" a Camerei deputaţilor în această chestiune. Anumite fraze sună acolo ca mai sus (vezi nota a 4-a a acestui document). De altfel, Veronica, nu stătea nici ea cu mîinile în sîn şi neobosită în a-şi obţine drepturile îi scrisese lui P. Ghica o epistolă de mulţumire şi o alta însoţită de două poezii pentru „Convorbiri", lui I. Negruzzi, rugîndu-l s-o sprijine. O altă scrisoare i-o expediase lui Hasdeu, rugîndu-l să insiste în acelaşi sens pe lîngă craioveanul Gh. Ghiţu, prieten al poligrafului, acum ministru. Pornind de la această ciornă, de la epistolele amintite (unele cunoscute) şi de la raportul lui Pantazi Ghica, s-ar putea da la iveală fapte noi în această privinţă ceea ce vom şi încerca a face. Cum Ştefan Micle a murit la 6 august 1879, lăsăm deocamdată şi acest document să plutească în limitele aceluiaşi an. **2** Înainte de „Numit" un „La" şters. **3** iniţial era scris: „prelucrare a scrierii..." **4** Iată raportul lui Pantazi Ghica:

Domnilor deputaţi,

Dna. Veronica Micle, prin petiţiunea presentată Camerei Legiuitoare, arată că sociul său Ştefan Micle a fost adus din Viena ca profesor de sciinţe matematice şi fisice la Universitatea din Iaşi, unde a servit neîntrerupt 23 ani, făcînd 15 ani gratuit şi cursul de *chimie* şi ales în mai multe rînduri rector al acelei universităţi, şi cere ca în favoarea muncei, a devotamentului şi a sacrificelor unui aşa lung timp de serviciu neîntrerupt, considerînd că a rămas văduvă cu două copile minore, dintre cari una infirmă incurabilă, şi că se află cu desăvîrşire privată de mijloace de existenţă, să li se facă la fiecare o pensie de cîte 200 lei pe lună, deoarece în toată durata funcţionării sale, s-au făcut repausatului Micle reţineri din remunerariul său.

Petiţionara alătură spre constatarea aserţiunilor sale următoarele acte:

Adresa ministerului de culte şi instrucţiune publică, sub no. 905 de la 1856, prin care D. Stefan Miclé este angajat ca profesor de sciinţele naturale în clasele gimnaziale superioare din Iaşi cu onorar de 10.000 lei vechi pe an, plus spesele de drum de venire şi înapoere, a cîte 300 ducaţi austriaci.

Decret semnat de repausatul întru fericire Grigore Alexandru Ghica, Domn al Moldovei, prin care confirma pe D. Stefan Miclé ca profesor de sciinţele fisice în clasele gimnaziale superioare de la Facultatea de sciinţe la Universitatea din Iaşi.

Alt decret semnat de repausatul întru fericire Alexandru Ion I Domn al Principatelor-Unite, cu data de 1865, prin care Profesorul Stefan Miclé este însărcinat cu cursurile de fisică la Facultatea filosofică, secţia II de sciinţe de la Universitatea din Iaşi.

O încheere a comitetului de pensii cu data de 4 Decembrie 1879, prin care, deşi se recunoaşte că repausatul Stefan Micle a servit Statului 23 de ani, după cum se constată din certificatul curţei de compturi, însă pentru motivul că de la împămîntenirea sa pînă la încetarea din viaţă D. Stefan Miclé nu are decît 11 ani de serviciu, adică mai puţin de cît se cere prin art. 1 din legea de la 1868 pentru a se putea da un termen de pensie, comitetul a respins cererea D-nei Miclé. Această încheere este un cap de operă de încurcătură, din care vedem că nici chiar membrii care au făcut-o, nu înţeleg nimic alt de cît dispozitivul de respingere la care au voit să ajungă.

1. Legea pensiilor de la 1868 acordă dreptul la pensie şi la pămînteni şi la *cei împămînteniţi*, prin urmare şi familiei lor, precum foarte categoric se exprimă în această privinţă.

2. Legea de la 1868 nu stipulează că la împămînteniţi se acordă pensie numai *de la data împămîntenirei*; această interpretare este arbitrară şi cu totul neraţională pentru cuvintele că: dacă legiuitorii ar fi voit ca dreptul la pensie să se acorde străinilor numai de la data împămîntenirei, nu li s-ar face acestora reţineri pe tot timpul serviciului, chiar cînd sunt străini, şi nu s-ar supune la o obligaţiune care nu le-ar da nici un drept. Că legiuitorii, în crearea dreptului, nestipulînd nicăieri că dreptul împămînteniţilor, naşte numai în momentul dobîndirei cualităţei de Romîni, şi preocupîndu-se numai de anii de serviciu, cade asupra bunului simţ că intenţiunea lor a fost că, pensia urmînd a se da pentru serviciele aduse Statului, ea trebuieşte calculată de la data cînd a intrat funcţionarul în serviciul Romîniei. Şi că este un act de injustiţie, de răpire, de a lua unui străin timpul, munca şi reţinerea adică cu aceasta din urmă de a-l frusta de o parte a remunerariului său şi de a-i zice cînd devine infirm sau impotent de a mai servi: „Acum poţi muri de foame, căci Statul n-a îngrijit a asigura pîinea de toate zilele de cît numai Romînilor", sau cînd moare, lăsînd o familie pe drumuri, de a zice acelei familii: „Pensii nu se acordă de cît familielor Romînilor,

iar familiele străinilor cari au adus serviciuri bune şi utile Romîni (sic) pot să cerşească ; Statul nu se preocupă de aceasta".

Proba că interpretarea legei pentru pensie de la 1868 este aceea ce am onoarea a vă supune, consistă în dezbaterile onor. Camere Legiuitoare sub repausatul întru fericire Domnitor Cuza, cînd s-a acordat pensie D-lui Van Saanew şi cînd atît considerantele raportului cît şi oratorii cari au susţinut-o şi au votat-o s-au fondat pe o asemenea motivare.

Nu pentru prima oară onor. Camera Legiuitoare are ocasiunea de a vedea lucrări inice arbitrare ale acelui comitet, lucrări cari răpesc în mod violent drepturi incontestabile, acel comitet de pensii erigîndu-şi însuşi o putere discreţionară şi o autonomie suverană pînă a nu voi nici chiar să ştie de ordinele ministrului care este responsabil şi şeful său direct, putere şi autonomie ce nici o lege nu-i dă în Stat.

În facia acestor acte şi a acestor circumstanţe :

Avînd în vedere că Stefan Miclé a fost dintre cei mai vechi întîi profesori, încă de la fondarea Universităţei din Iaşi, şi că în adevăr a servit 23 de ani ca profesor de fisică necontenit şi a murit rector al acelei Universităţi.

Considerînd că a făcut servicii însemnate progresului ştiinţific în ţară şi că a fost unul dintre membrii învăţămîntului public meritorii.

Considerînd că în tot timpul serviciului său i-au făcut reţineri, conform legei, şi că ar fi injust şi inuman ca familia sa în desăvîrşită scăpătăciune, familie în care se află şi o copilă infirmă, să fie prada miseriei.

Comisiunea D-v. de petiţiuni, apreciind că familiile bărbaţilor meritorii care s-au devotat progresului instrucţiunei publice merită interesul ţării, m-a însărcinat, ca raportor, să am onoarea de a supune la aprobarea D-v. următoarea rezoluţie :

„Se recomandă guvernului, spre a face să se acorde văduvei şi minorelor copile ale răposatului Stefan Miclé, o pensie analoagă ca remunerariul ce a avut cînd a încetat din viaţă".

Raportor, *Pantazi Ghica*

IX

12 septembrie [1]

Domnule Eminescu,

Vedeţi în „Journal des Débats" din 17 septembrie, partea articolului de fond privitoare la chestia Ebreilor [2]. Trebuie reprodusă în „Timpul" [3] şi precedată de observaţiuni prin care să relevaţi cît de importante sînt mărturirile ce cuprind în privinţa dificultăţilor care înconjoară această chestie în Romînia, şi atitudinea legitimă şi corectă în care să ţine opoziţia : mărturiri, care sînt foarte importante din partea acelui ziar, care din capul locului şi pînă acuma, n-a încetat să ne prigonească şi să ne acuze cu înverşunare din cauza opunerii noastre la o soluţiune conformă cu interpretările şi pretenţiunile Alianţei Israelite. Primiţi salutările mele.

Mavrogheni

1 Cineva a notat pe scrisoare anul 1879. Pînă la verificarea lucrurilor, cînd se va putea preciza anul exact al scrisorii, îl acceptăm pe acesta. 2 N-am apucat încă să căutăm acest articol. 3 Identificarea articolului din „Journal des Débats" şi a ceea ce s-a reprodus (dacă s-a reprodus) din el în „Timpul", va duce şi la descoperirea eventualelor „observaţiuni" ale lui Eminescu, în caz că acesta a ascultat de expeditorul misivei, conservatorul Mavrogheni, Maurogheni cum îşi zicea uneori, membru fondator al „Timpului". Cu alt prilej vom încerca să ducem lucrurile pînă la capăt.

X

Dep.(eşă) *tel.*(egrafică) [1] **31 Decembrie 1879**
noaptea la 11 3/4

Iacob Negruzzi, deputat *Jassi*

Noi în astă sacră sară
La Doamna Kremnitz, nu afară,
Voioşi cu toţii adunaţi,
De Punch [2] fiind cam animaţi,
Ş-anume Slavici, Caragiale,
Ritmul nu face parale,
Doamna, Domnu Rosetti, Eminescu,
Clara, Livia, Maiorescu,
Şi să nu uităm daneben [3]
Şi pe Domnul de Witzleben [4],
Pe Eminescu îl aşteptăm
Ca să vă felicităm.

Paranteză : Adică Eminescu este retras în odaie alăturea, ca să redigeze sentimentele noastre în *aur*, precum urmează :

Tu [5] ştiind, că vorba *laur*
Se rimează doar cu *aur*,
Făurişi frumoase versuri,
Căci de rime eşti un faur.
Dar puteai să afli încă
Din poveşti vre-un bălaur,
Pe Teseu ce în vechime
A ucis pe Minotaur,
Sau pe Despot Voevodul
Ce vînînd ucise-un Taur [6],
Sau să cînţi Hipopotamii,
Megater(i ?), Ichtiosaur,
Sau să cînţi pe Şarimica [7]
Care este-al tău tezaur —
Îţi răspundem, chor de păsări [8] :
La mulţi ani ! — Iară un graur
Vă doreşte : Fiţi ferice
Ca-n harem un rege maur !
Jacques, fii vrednic, nobil, mare,
Ca colegul Calkentraur
Şi nu numai în rime rele,
Dar şi-n pungă să aibi aur,
Şi-n a vieţii Tale horă
Şarimica-ţi fie Aur-oră ! [9]

1 Obişnuit mod de a se felicita al junimiştilor la felurite sărbători. 2 E vorba de cunoscuta băutură. 3 pe lîngă aceasta. 4 O fi numele cuiva sau un calambur format din Witz=spirit şi Leben=viaţă ? 5 Adică I. Negruzzi. 6 Aluzie la piesa lui Hasdeu *Răzvan şi Vidra* sau cum o numea calamburistic Păstorel *Răzvin şi Vadra*. 7 Este vorba de nevasta lui I. Negruzzi, Maria, născută Rosetti, cum notează, de altfel, şi altcineva la sfîrşitul depeşei. 8 Aluzie la **Păsările** lui Aristofan? După avalanşa mitologică de mai sus aşa s-ar părea. 9 N-o fi cumva Caragiale autorul depeşei ?

XI

Harietă dragă, [1]

Nu-ţi pot promite pozitiv că voi putea trimite în fiece lună cîte 100 franci [2], pentru că nu-mi văd capul de mulţimea datoriilor cari le-am făcut în anul acesta.

Dar, vre-o cîteva zile după 1 septembrie şi voi trimite 100 franci. Mai pe urmă voi vedea ce pot face.

Al tău, *Mihai.*

Bucureşti 26 august 1880

1 Harieta se afla, cum vom vedea îndată, la Cernăuţi. 2 Vezi şi cele două scrisori (a XIII-a şi a XIV-a) ale Harietei către Titu Maiorescu, una din 5/17 noiembrie, alta primită de Maiorescu la 17/29 noiembrie, acelaşi an, în care Harieta, prăpăstioasă de pe atunci, se plînge violent destinatarului împotriva lui Mihai, răstălmăcindu-i se pare vorbele, încît, „nu-ţi pot promite pozitiv că voi trimite în fiece lună cîte 100 franci" devine „îmi promisese că îmi va trimite în fiecare lună cîte o sută de franci", dacă Harieta nu face totuşi, cumva, acolo, aluzie la o înţelegere a lor mai veche. Oricum, la penibile violenţe l-a expus uneori nevoia pe poet, cîteodată chiar din partea celor mai dragi. Iusă, cum zicea odată cineva, o dragoste care nu jigneşte nu-i dragoste adevărată, şi, în acest context, lucrurile nu mai par aşa de grave.

XII

16 septembrie 1880, Iaşi

Hanrietă dragă fetiţă,

Nu te supăra că nu ţ-am scris timp de-o săptămînă, cauza este că pe la noi plouă aşa de mult, încît nici a muri nu-ţi vine, de teamă să nu te mureze prea tare apa.

Dar dacă nu ţ-am scris m-am gîndit mult la tine şi m-am gîndit şi (la) sufletul lui Mihai, cum să'ndură el ca să fie aşa de rău cu tine şi cu mine[1]; ultima concluzie care-o fac asupra sufletului său, este că Mihai trebuie să fie o natură foarte egoistă [2], care iubeşte omul cît ştie că nu are nevoie nici de cum de el, şi ţine minte ce-ţi spun eu Harietă dragă, Mihai ar putea să aibă şi o mie de franci pe lună[3], şi te asigur că nu te ajută nici cu zece pe tine, şi din toată munca lui nu va folosi nici el de ea şi nici vreun suflet nu să va adăposti pe lîngă el[4]. Dar să-l mai lăsăm pe el în pace să-şi facă mendrele prin Bucureşti pînă cînd va zice singur că-i destul şi să mai vorbim de noi. Spunem (sic !) ce mai faci? Cum stai în privinţa banilor? Pe cît timp ai plătit pensionul? [5] In fine, spune-mi ce tot ce crezi că m-ar bucura de tine. Sufletul tău cel blond [6] îţi mai scrie sau nu. Eu ma mor dragă de urît[7], sunt tot în starea în care m-ai lăsat tu [8] şi nu ştiu cînd va înceta odată şi durerea şi prostiea mea [9],

Te sărut din suflet

Veronica

1 Se vede că Harieta, înainte de a i se plînge lui Maiorescu (vezi documentele XIII şi XIV), va fi încercat s-o cîştige de parte-i şi pe viitoarea Bălăucă, ceea ce, avînd în vedere relaţiile dintre cei doi îndrăgostiţi atunci, cum spune de altfel şi Veronica aci, nu va fi fost prea greu. 2 Ciudat cum, minus poate Emilia Humpel şi din alte motive publicitara Cornelia Emilian, mai

toate femeile care au lăsat amintiri sau însemnări despre poet s-au referit la „egoismul" lui. Sora sa Aglaie, într-o scrisoare din iulie 1889 către Maiorescu, publicată aproape întreagă de Torouțiu, spune între altele că Mihai copil era „despot mare"; Mite Kremnitz are și ea un ghimpe în acest sens, Veronica, în cele de mai sus la fel, Harieta, de asemenea etc.. Nota surprinde discordant în concertul tuturor celor care au subliniat cu tărie generozitatea, dezinteresul, capacitatea lui de dăruire. E vorba din cît ne dăm seama ori de proasta înțelegere a termenilor, ori de confundarea capacității lui maxime de a se interioriza, de a-și uita cîteodată obligațiile civile cotidiene și uneori meschine, de a putea împăca dăruirea totală față de cineva cu generozitatea cea mai largă etc. **3** E probabil, reflexul referirii Harietei în vreo scrisoare anterioară către Veronica, la suta de franci pe care Mihai s-ar fi obligat să i-o restituie lunar și pe care de curînd mărturisea a nu i-o putea trimite (vezi documentul XI). **4** Intuiția, pornită din cu totul alte premise decît cele reale, suprinde prin adevărul ei, din toată imensa lui muncă neajungînd nici poetul nici altcineva (afară de, într-o măsură, după moartea lui, fratele Matei, care va încasa de prin 1894 „drepturi de autor și moștenitor") să fie la adăpost de mizeriile vieții. **5** E vorba de *„Institutul d-nei de Catargi, Cernăuți, Herrengasse"*, cum citim pe un plic gol, expediat Harietei pe la 10 octomrie 1880 din București, de către Mihai. Fraza din documentul următor (XIII) că „sunt datoare Doamnei la care locuiesc" se referă la aceeași d-nă de Catargi, nefiind de conceput că într-o lună Harieta ar fi putut schimba (dacă erau cumva mai multe) „institutele" și chiar, cum se mișca relativ greu, gazdele, de va fi stat în altă parte. **6** Pare a fi aceasta întîia referire la vreo dragoste a Harietei împărtășită de un „suflet blond", semn că o rază de lumină a trecut și prin scurta și chinuita ei viață. **7** Romanțioasă și sentimentală, cu o viață de familie dusă în politeți și răceli afabile și atinsă poate și de acel „mal du siècle" pe care-l va fi receptat cu toată întinsa-i cultură, în felul ei, Veronica se plînge în mai toată corespondența că se plictisește, moare de urît etc. (vezi și doc. nr. VI). **8** A fost deci, înainte de cunoscutele discordii din ultimii lor ani și o perioadă în care cele două femei se simpatizau reciproc, ba chiar se vizitau și-și mărturiseau deopotrivă nemulțumirile față de Mihai, punînd poate la cale chiar planuri de viitor. **9** Iubirea față de poet?...

XIII

Cernovitz 1880 Noiembrie 5/17

Domnule Maiorescu,

Cutez a vă ruga să binevoiți a-mi acorda o cerire [1], pe care cauzele foarte grele m-a împins să mă adresez la D-voastră. Mihai Eminescu este fratele meu; prin urmare purtarea lui visavi de mine este cauza că viu a vă supăra pe D-voastră. Mihai îmi datorește de 14 luni una sută galbeni, pe care îmi promisese că îmi va trimite în fiecare lună cîte o sută de franci; că me-a promis este nobil lucru, dra (*dar* !) a nu îndeplini făgăduința e ceva mitocănesc, și D-lui ca om cinstit ce se crede singur, nu vrea în asta să-l creadă lumea ca să fie mitocan... [2].

Vă rog, foarte mult să aveți milă de mine și să stăruiți de el să-mi plătească banii. Sînt datoare Doamnei la care locuiesc [3] și sunt cu totul lipsită, din cauză că m-am încrezut în promisiunea unui frate care numai pe buze poartă cinstea [4]. Pentru ca să vă probez că nu vă mințesc nimic din cea ce vă scriu, vă alăturez și o epistolă a lui [5], care am sperat [6] și nu am mai primit nimic. Sunt 14 luni [7] de cînd mă porată (poartă) cu vorbi în vînt; în poizii [8] poate să fie așa, dar nu c-o persoană bolnavă cum sunt eu. Si știe foarte bine că nu mai am alți bani [9].

Vă rog răspunde-mi ce pot spera. Contez cu totul în bunătatea că nu vei rămîne indiferent la dureroasa mea cerere. Primiți Vă rog cu aceasta ocazie asigurarea stimei și respectului meu.

H. Eminescu

1 Am corectat tacit greșelile ortografice multiple din epistolele Harietei, neavînd rost a face șicane cuiva care, neprimind o instrucție si stematică, scrie cu felurite erori. Am lăsat, în schimb tot ce mi s-a părut a marca pronunția ei. **2** Pentru cine nu cunoaște temperamentul Harietei,

puterea ei de a exaspera, de a jigni iubind totuşi, de a se lamenta cui trebuie şi cui nu, în nişte termeni de un indescriptibil pitoresc uneori, cele de mai sus sunt de natură a produce coşmaruri istoric-literare, spaime că ar putea păta cu ceva caracterul atît de drept, nobil, generos al poetului. Dimpotrivă, luate cum sînt, ele relevă lipsurile în care se zbătea poetul („am ajuns jurnalist, adică calic", va exclama el cam pe atunci), incapacitatea Harietei de a-l înţelege de la un punct înainte sub această latură (Mihai nici nu-i oferea toate datele pentru asta, de altfel) lăsînd un gust amărui că doi fraţi ce se preţuiau atît (Harieta era pentru Mihai... un Napoleon) au putut ajunge, date fiind condiţiile sociale şi familiale (Eminovici, zgîrcit, se pare, cînd era vorba de instrucţia fetelor — dacă Harieta nu va fi fost acolo şi pentru tratament? — era, totuşi, şi pe atunci încă un om cuprins, putînd să-i asigure lesne pensionul Harietei, ceea ce-i de presupus că pînă la urmă se va fi şi întîmplat), la astfel de expresii, semn, în fond, pentru cine citeşte bine şi pune cum trebuie chestiunile în relaţie, al aceleiaşi neţărmurite şi capricioase iubiri dintre ei. Încît, din pricina unei false pudori, departe de a trebui ocolite, astfel de documente sînt, pentru istoricul literar atent, preţioase şi uneori relevante. **3** Vezi nota 5 de la documentul XII. **4** Veronica lăsase şi ea cîteva picături de venin pe această superficială rană (vezi doc. XII). **5** O fi cea din 26 august 1880 (doc. XI) sau mai curînd cea din octombrie, de la care s-ar fi putut păstra amintitul plic gol? Evident ar putea fi şi cu totul alta, dar ca sens nu total diferită de cea pe care o publicăm aci. **6** Adică în urma căreia am sperat... **7** Deci de prin august 1879, **8** Pe care ea le învăţa pe de rost, totuşi... **9** Aci e de văzut, cît e adevăr şi cît pledoarie, Harieta fiind meşteră în a mistifica ingenuu lucrurile, rămînînd totuşi de bună credinţă fundamental, dar nealegînd totdeauna mijloacele cele mai potrivite.

XIV

Stimabile Domnule, [1]

Sunt foarte supărată că nu primesc nici un răspuns pe rugămintea mea către Dta ; singura mea speranţa ce-mi rămăsese, că D-voastră veţi avea bunătatea de a influinţa asupra fratilui meu, ca să-şi plătească datoria ce o are către mini [2]. Te rog din tot sufletu fă-mi această îndatorire căci toată viaţa mea nu v-aş uita ; şi v-aş pastra o recunoştinţă pe care nu v-o pot discrie.

Te rog încă odată nu fiţi indiferent la ferbintea mea rugăminte, căci sunt foarte nenorocită [3], cu respect

H. Eminescu

1 Destinatarul e tot Maiorescu (acesta notînd pe un colţ „Primită 17/29 Noembrie 1880") şi se vede că el, înţelegînd cum stau lucrurile şi mai ales cunoscînd destul de bine adevărata stare a lui Mihai, a Harietei şi probabil, şi a lui Eminovici, nu se va fi grăbit să-i satisfacă expeditoarei „dureroasa ei cerere", cu riscul de a-i strica aceleia imaginea pe care şi-o făcuse despre el. Ea n-a ezitat a-i mărturisi că-i „foarte supărată" că nu i se răspunde imediat şi presupunem, neînţelegînd că Mihai n-ar avea bani, credea acum că-i vorba „de a influinţa asupra lui". 2 Simţind, cum e de crezut, că în epistola precedentă a mers cam prea departe cu „aprecierile", aci îşi temperează serios expresia cînd e vorba de Mihai şi caută doar a-l cîştiga prin căldură pe Maiorescu. 3 Că va fi avut nevoie mare de bani e de crezut, că se va fi temut că pe cei daţi lui Mihai nu-i va mai vedea iarăşi, dar că era la 1880 sub raport material, chiar „foarte nenorocită" e încă de discutat.

XV

În toată viața, tainic și dulce,
Prin lumi de visuri călătorim,
O dată însă, lîngă o cruce,
Pentru vecie noi ne oprim.

Veronica Micle [1]

1 Catrenul, datat „Iași, 30 Ianuarie 1883", e scris pe o foaie de album (cineva scrie pe plicul cu foile conținînd versurile acestea și cele următoare — doc. XVI, XVII, XVIII — că e vorba de „albumul doctoresei Cornelia Kernbach").

XVI

Praful cît de sus s-ar ridica,
Tot praf rămîne —
Diamantul cît de jos ar cădea
Tot diamant rămîne

Wilhemina Ch. [1]

1 Cugetarea în versuri e scrisă pe versoul paginii pe care sînt notate cele anterioare ale Veronicăi și poartă data de „20 Decemvre 1884". Nu știm cine-i Wilhemina Ch. și nu credem că, oricît s-ar putea ele apropia de boala poetului, au vreo legătură cu cel ce căuta „Diamantul Nordului". Prezența lor în mapă e justificată doar de acea că pe reversul foii semnează Veronica Micle. Am derogat puțin de la cronologie, transcriind piesele în ordinea lor de pe respectivele foi, cu sentimentul că n-am alterat prin aceasta prea mult substanța lucrurilor.

XVII

(M. Pompiliu)

Un cîntec,

Un cîntec tu m-ai învățat,
Romanță de iubire
Și cînd ne-am despărțit mi-ai zis:
„Să-l ai spre amintire!"

O, suvenir de farmec plin!
Prin țările străine
Cu-amor adînc îl cînt mereu
Gîndindu-mă la tine

Însă de-un timp un gînd sinistru
Adesea mă uimește,
O, draga mea, frumosul cînt
Așa de trist sfîrșește [1].

1 Subiscălit *Virginia Micle*, care-i motivează transcrierea în album „spre amintire", cîntecul acesta, ca și cele trei ce mai urmează, n-are decît o simplă valoare documentară, indicînd, poate totodată, și ceva din preferințele mediului în care și poate pentru care scria uneori Veronica și de unde nu numai o undă s-a prelungit în mai toată poezia ei.

XVIII

Momentul ferice

De cîte ori scumpă Cornelia
La viață eu am cugetat,
Am zis că un *moment ferice*
Oricînd e un moment furat,

Pe care apoi fatalitatea
Ne-ndeamnă a-l restitui.
Cui? nu-ntreba; — dar asta-i soarta,
Ce plînge-un veac, — a rîde-o fi!

„Nu mă uita"

Olga

Iași, 1883 M(ai?)

XIX

Garde mon souvenir, comme je garderai
la tien, chère Cornelia, et je ne veux pas davantage.

Valeria Micle [1]

1 Păstrează amintirea mea, cum eu ți-o voi păstra pe a ta, dragă Cornelia, și nu mai vreau nimic mai mult. Franțuzită, se pare că Valeria Micle nu excela în versuri, nici măcar în ale altora.

XX

Cînd vreodată din întîmplare
Pe-această față tu vei privi,
Adu-ți aminte d-acela care
In eternitate te va iubi.

Alexandru [1]

Botoșani 17/IV 1883

1 Nu știm nimic în plus despre acest înamorat etern, care-și risipea generos sentimentele pe versoul foii pe care scrisese Valeria Micle. În tot e aci o imagine de album personal (familial) în versuri, la mare preț atunci.

GEORGE MUNTEAN

DIN CORESPONDENȚA LUI GHEORGHE EMINOVICI

— Scrisori în limba germană —

Publicăm aici 34 scrisori în limba germană ale lui Gheorghe Eminovici, aparținînd acad. G. Călinescu, care le-a folosit în *Viața lui M. Eminescu*.

Aceste 34 scrisori acoperă un răstimp destul de scurt din viața celui ce-a fost părintele lui Mihai Eminescu. Prima este datată 1 august 1839; ultima, 7 februarie 1841. Singura nedatată, dintre ele, poate fi aproape cu certitudine, pe baza datelor ei interne, considerată ca scrisă în jurul zilei de 25 august 1839.

Cele 18 luni din viața lui Gh. Eminovici, în care se înșiruie această corespondență, au în centrul lor căsătoria sa cu fata stolnicului Jurașcu (20 iunie 1840). În cursul anului 1841, după ce s-a încheiat ciclul acestor scrisori, se va naște primul copil, Șerban.

Ele sînt adresate „Prea înalt și bine născutului", uneori și „deosebit de îndurătorului", „Împărătescului rusesc consilier de curte, cavaler Constandin de Balș" — cum ar suna pe românește ceremonioasele și complicatele titulaturi cu care își începe Eminovici scrisorile, fără a-și permite niciodată să-i spună pe nume, sau nu mai puțin respectuoasele formulări ale adresei seniorului întinsului domeniu Dumbrăvenii, al cărui administrator era — și secretarului lui Balș: Alexander von Bizay. Într-unele scrisori e vorba și de un „Herr Direktor von Heyn", cu care Eminovici se cam ciocnea în atribuții, în ceea ce privește administrarea Dumbrăvenilor; acesta îi cumpăra lui Balș boi pentru lucrarea moșiei, bunăoară. În momentul cînd începe corespondența de față, Gh. Eminovici se afla cam de vreo 5 ani în serviciul familiei Balș, după cum reiese din scrisoarea nr. 33. Constandin Balș, împreună cu secretarul său, părăsiseră nu de mult Dumbrăvenii, și se stabiliseră la Chișinău. Se pare că avusese loc și o explicație violentă între Gh. Eminovici și von Bizay. Urmarea este că Gh. Eminovici se simte într-o cîtva descumpănit, cu atît mai mult cu cît la scrisorile sale nu primește nici un răspuns, nici din partea seniorului, nici din partea secretarului. Deoarece nici sănătatea nu i-e bună — se plînge de o boală de piept și datoriile de administrator îl obligă „să strige și să se lamenteze" la oamenii în subordine — cere să-i fie acceptată demisia.

De abia dintr-o scrisoare datată 8 oct. 1839 aflăm că îi răspunsese în sfîrșit von Bizay. Cu toate asigurările acestuia, Gh. Eminovici rămîne convins că a fost o intrigă la mijloc. În 2 decembrie 1839 îi scrie lui von Bizay despre unele insinuări care s-ar fi făcut, cum că el, Gh. Eminovici, nu și-ar mai vedea de treburi „numai din pricină că ar fi îndrăgostit". Cu toată reluarea corespondenței, Gh. Eminovici stăruie în demisie, din pricina „durerilor de piept". De abia în 2 februarie 1840 anunță că, după ce a fost „foarte bolnav", s-a dus la Botoșani, la

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 2, P. 455–486, BUCUREȘTI, 1964

un Herr von Kron, şi stînd acolo 6 zile, se simte acum „mai bine". Îi cere lui Balş permisiunea de a se căsători şi stăruie, neprimind răspuns, afirmînd că „partida de căsătorie, de 600 galbeni, nu este deloc de neglijat".

În 5 aprilie 1840 e fericit că von Bizay i-a transmis „permisiunea de căsătorie" din partea lui Balş — şi citează, în romîneşte, convorbirea dintre „Rusum filozofu" şi „fecioru său Emil" în privinţa căsătoriei, — ecou direct sau mai depărtat al celebrului *Emile* de J. J. Rousseau.

Pe temeiul acestei încuviinţări, îl anunţă, în 5 iunie 1840, pe Balş — odată cu viile sale expresii de recunoştiinţă — că la 20 ale aceleiaşi luni se va săvîrşi „căsătoria cu persoana cunoscută". În această privinţă, Gh. Eminovici e foarte discret; niciodată nu pomeneşte aici numele viitoarei soţii.

Cu aceasta, căsătoria dispare din preocupările corespondenţei lui Gh. Eminovici. În schimb intenţiile sale de a părăsi slujba de „conducător al economiei", cum îşi zice el în limba germană, la Dumbrăveni, se întăresc.

În 27 septembrie 1840 îşi repetă demisia deoarece — la indicaţia lui Balş — casierul Petrovici îi reţinuse pe nedrept 65 galbeni pentru „6 1/2 luni din întîiul an de serviciu". La 1 noiembrie 1840 îşi comunică intenţia de a părăsi Moldova, deoarece nu poate ieşi la socoteală cu salariul de 160 galbeni pe an, pe care i-l fixase Balş. În scrisoarea din 5 dec. 1840, îşi exprimă, cu multă demnitate, indignarea că după 6 ani de muncă, credinţă şi hărnicie — în loc de a avea mulţumiri, vede că e urît de „dl. consilier de curte" şi cere să i se comunice acestea „cuvînt cu cuvînt" lui C. Balş.

Nu reiese precis, din această corespondenţă, cum a soluţionat Balş situaţia. În scrisoarea următoare şi ultima, din 7 februarie 1841, Gh. Eminovici anunţă că a ajuns cu bine la Dumbrăveni şi că în Iaşi a comunicat şi oral „dispoziţiile necesare". Totuşi aminteşte de cererea sa pentru un paşaport şi, în acelaşi timp, cere instrucţiuni pentru reparaţiile care urmează să înceapă la primăvară, la Dumbrăveni.

Cea mai mare parte a corespondenţei se referă, cum era şi firesc, la treburile gospodăreşti. De notat că Gh. Eminovici nu vorbeşte niciodată de problemele lui intime, de necazurile lui personale, în scrisorile către C. Balş — chiar dacă îl priveau direct şi pe acesta — ci numai în corespondenţa cu von Bizay. Agricultura la Dumbrăveni se făcea la modul patriarhal, cu pluguri trase de „boi stăpîneşti" (boiereşti, adică ai lui Balş) şi de „boi clăcăşeşti", ai ţăranilor de pe moşie, cultivîndu-se cerealele obişnuite. În plus, se cumpărau boi pentru îngrăşare, care apoi erau trecuţi în Transilvania şi vînduţi la tîrgurile de acolo. Cea mai mare bătaie de cap o dădea velniţa — distileria de rachiu — avînd ca materie primă cerealele şi cartofii: producţia era totdeauna deficitară şi meşterii erau schimbaţi mereu. Din cînd în cînd, Eminovici îşi îngăduia să dea şi sfaturi stăpînilor moşiei. În vara secetoasă a anului 1839, consideră că solul Moldovei, fiind puţin productiv pe o vreme de secetă, trebuie arat „mult şi la timp", toamna. De asemenea, opiniază că, la Dumbrăveni, creşterea porcilor „nu va renta niciodată". Eminovici îndreaptă un ochi foarte atent spre starea de spirit a ţăranilor, urmărind mişcările lor de revoltă din alte judeţe şi i-e tare teamă de aşa ceva: ... „trebuie să avem grije ca ţăranii să nu ajungă la revoltă, să ne ferească Dumnezeu de o asemenea nefericită întîmplare, căci atunci niciun ispravnic [prefect] nu ne va putea ajuta"...

Rămîne întrebarea de ce Eminovici foloseşte limba germană într-o corespondenţă atît de întinsă? Nu numai Balş ştia romîneşte, dar şi von Bizay, căruia Eminovici îi adresează fraze şi uneori pasaje întregi în limba romînă, în scrierile sale. Comparînd textul german cu cel romînesc, constatăm cu surpriză că Eminovici se exprima în scris mai cu uşurinţă, mai fluent, în limba germană. De altfel şi oamenii cu care avea el mai mult de a face la Dumbrăveni şi în vecinătăţi erau oameni de cultură germană: Alex. von Heyn, Alex. von Winkler, sardar Theodor Grohs, von Kron, Herr Zövany. Chiar romînii de care pomeneşte corespondenţa respiră aerul

de cancelarie austriacă : un căpitan Vasile semnează Wahsili, un Sotiriu iscălește Sotiry, iar „baronul" Cîrstea împacă și moda greacă și pe cea austriacă, semnînd Jenakaki von Kirsty. Limba germană folosită de Eminovici în scrisori are fluența și libertățile limbii vorbite, amestecată cu vorbe românești : *Mamalika*, *Wadra*, *Merza*, *Valaf* ș.a. Influența limbii române se vede și în ortografie : *Cartoffeln*, *Comission*, *Caracter* etc. Ortografia aceasta în genere e corectă, cu unele mici scăpări și cu predilecție pentru formele arhaic-ceremonioase : *zwey*, *bey*, *seyn*, *Pflücht* (pentru Pflicht), *Heurath* (pentru Heirat), *That*, *Werth*, *Noth*, *Theil*, *thun*, *Rath*, *einmahl*, *nähmlich*, *Geboth* etc., ca și derivatele și compusele lor. Pentru a înfățișa o imagine cît mai complexă, am reprodus limba și ortografia originalului, indicînd — atunci cînd era necesar — în paranteze drepte, forma corectă.

Ovidiu Papadima

I

Dumbraweny, am 1ten Aug. n. St. 839

Werthgeschätzter Herr v.[on] Bizay !

In der Anlage dieses folgt mein kurzer Bericht welchen Sie gütig dem Herrn Hofrath vorlegen möchten, und wofür ich Ihnen nebst ander[n] Wohlthaten und Gefälligkeiten die Sie mir erwiesen auch für gegenwärtiges stets und fortwährend sehr und unendlich danckbar verbleibe. Auch nehme mir die Freiheit Sie nochmahls zu bitten aller von meiner Seite gegen Sie früher gemachte Fehler in Vergessenheit bringen zu wollen. Caută te rog și după cum înainte asămine și acum să nu faci răsplătire rău pentru rău.

Andere Neuigkeiten sind hier nicht vorgekommen. Auch bitte Sie dem H. Sotiry seiner Frau Gemahlin und allen anderen mein Gruss auszurichten — Das Kind des Herrn Sotiry ist gesund und wohl auf für welches derselbe nichts zu besorgen hat. In Erwartung dass Sie die Belästigung welche ich Ihnen mache nicht für Übel annehmen werden verbleibe mit der tiefsten Achtung

Ihr
ergebener Diener
Eminow|icz|

Cinst. Dumiealui Domnului
Alecsandru von Bizai
Cu plecăciune
în Besarabia la Galbăna

II

Dumbraweny am 1ten Aug. a. St. 839

Euer Hochwohlgeborn !

Gegenwärtig über den Zustand der Wirthschaft kann ich Euer Hochwohlgeborn grösstentheils Bedauerlichkeit als Freude berichten — in dem die seit acht Tage[n] regnerisch und ungünstig erfolgte Witterung aus sowohl im Heu aufheben als auch im Schnitt sehr gehindert

habe. Eine Hälfte von Heu ist schon zu Friesten [?] gebracht worden und die zweyte Hälfte hat man heute angefangen zusammen zu legen. Die Kosacken [?] von die Herrn Sardar Alexander und Winkler sind noch nicht zurückgekommen weil auch dorten derselbe Vorfall mit der Witterung eingetreten war.

110 Fal[t]schen Roggen sind noch eingeführt worden und dem Anschein nach, ist keine Ausgiebigkeit in Körner zu hoffen; die Ursache ist diese, weil die durch zwey Woche[n] stark erfolgte Dürre die Blüthe angebrennt habe und selber Vorfall ist auch beym Weitzen. Hingegen aber die Cartoffeln und der Kukurutz sich erfreuend versprechen den Ersatz welchen man durch die Dürre verloren habe in anderen Früchten zu leisten.

Der Mohsang arbeitet an seiner Brücke beym Branndweinhause und bis Ende dieses Monaths wird fertig werden. Auch der Dvorak hat das Kupfer und seine Leute geschickt welche diese Woche mit ihrer Arbeit ganz fertig werden – künftige Woche werden wir schon mit Früchte brennen können. Was die Baulichkeiten anbelangen wird dieses Jahr wenig ausgeführt, in dem nach allmögliche mir gegebene Mühe konnte keine Mauerer bekommen und nur blos unsere Arbeiter von welche zweye krank liegen. Im Kurzen das herrschaftliche Wohngebäude wird fertig werden.

24 herrschaftliche Pflüge sind seit mehreren Tage[n] in Thätigkeit gesetzt worden, doch aber kein Vortheil zu bemerken ist weil sowohl die herrschaftliche[n] als auch die unterthänige[n] Ochsen an Maul und Füssen Krankheit sehr leiden. Auch ermangle nicht meine Bitte darzubringen, nur so bald als möglich seyn wird den Auftrag ertheilen lassen zu wollen, was in Hinsicht des Feldanbau[s] zu besorgen ist, in dem die Zeit zu kurz ist, und die Verspätung einen bedeutenden Nachtheil verursachen wird. Meine Meinung ist diese die Podwoden [?] in Acker zu verwenden und glaube dass nur gegenwärtig keine anderen Mittel besser zu Gebothe stehen können. Das Gestütt ist in voller Zustand nur die Fülle[n] früher leideten an der sogenannten Krankheit (buba minzuluy) jetzt aber sind schon befreyt worden.

Unser Gross Architeckt Georg Guranda ist mit Todt abgegangen welcher Vorfall wircklich zu bedauern ist. In Erwartung dass Euer Hochwohlgeborn meine sowohl frühere[n] als auch jetzige[n] Fehler gnädig verzeihen werden verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Knecht

Georg Eminowicz

III

Dumbraweny, am 25. August 839

Teuerster Herr v.[on] Bizay!

Es thut mich unendlich weh dass ich nicht mehr das Glück haben kann von Ihnen paar Zeilen Schreiben zu erhalten. Gedenken Sie dass ich nicht der letzte war um so von Ihnen vergessen zu seyn. Bitte Sie mir schreiben zu wollen über Ihr gutes Befinden wie auch über Zufriedenheit und Unzufriedenheit des Herrn Hofrath – den[n] glauben Sie sicher dass ich alle meine Hoffnungen verloren habe aus Ursache dass man mir nichts schreibt besonders da der Herr Sardar Theodor Grohs mir neulich schrieb dass der Herr Hofrath mit mir ganz unzufrieden wäre. Ich verstehe wircklich nicht was ich zu thun hätte manches Mahl fällt mir ein alles aufzu-

geben den[n] es geth[geht] mir sehr schwer — und keine Seele vorhanden ist, die mich kuraschieren [?] kann. Gott sey Dank und Lob die Wirthschaft geth [geht] besser als bey andern es könnte aber noch besser gehen wenn ich noch jemanden zu mich hätte auf den ich mich verlassen könnte.

Jetzt tretten die Juden in die Feuertäge und für das Bra[n]nd weinbren[n]en kein Meister vorhandet und dieses alles muss der Eminowicz machen — was ist zu thun mein Schicksal ist schon so vom Herrn Gott gesegnet und bey alledem wenn ich wüsste dass man zufrieden ist so möchte ich schon auf alles vergessen haben.

Unendlich bedauere dass Sie mir nichts schreiben. Der H. Kuparenko und dessen Frau Gemahlin empfehlen sich Ihnen und zugleich auch danckbar sind für das Schreiben welches Sie ihnen zugeschickt haben. Auch grüssen den Herrn Sotiry und dessen Frau Gemahlin deren Fräulein Tochter Margiolitza vollkommen gesund und schön aussieth — und sagen Sie von Seite des Herrn Kuparenko dass der Herr Sotiry und seine Frau nicht mehr die Hoffnung bauen sollen das Kind zurück zu bekommen ausser wenn sie ein anderes erzeugen und ihn dagegen geben werden — wunderbar ist es dass die zwey Leute das Kind so gern haben und glauben Sie dass die Eltern dem Kinde auch nie besser Sorge tragen werden.

Grüssen Sie von meiner Seite den Herrn Zöwany — dem H. căpitan Wahsili — Fräulein Maritzel Kalisandra Bedienter Wahsili und allen mir Bekannten — Gott erhalte sie alle bey Gesundheit und Zufriedenheit — und Gott segne uns noch einmahl zusammen zu leben. Hätte ich gewusst dass mir so traurig gehen wird so hätte ich gar anderst gethan — schon die Ursache meiner Traurigkeit ist dies weil wegen Mangel der Ochsen die Wirthschaft nicht im gehörigen Zustande erhalten wird. Leben Sie recht wohl

Ihr

treuer Diener

Eminowicz

IV

(Fără dată. Circa 25 Aug. 1839)

Euer Hochwohlgeborn besonders gnädiger Herr!

Ich eile durch gegenwärtiges Euer Hochwohlgeboren zu berichten, dass wier mit Feldwirthschaft bald fertig werden — alles ist eingeführt worden ohne einen kleinen Rückstand Sommerweitzen und 16 Fal[t]schen Buchweitzen (Hrischka) und wenn gestern keine regnerische Witterung erfolgte so wären wier auch mit diesem fertig gewesen. Im Stroh ist es viel aber in Körner wenig, doch aber im Verhältnisse angenommen ist besser bey uns als bey die Benachbarten, worüber Euer Hochwohlgeboren sich auch von andere überzeugen werden.

Der Heuschnitt war ausserordentlich gut und viel — als man siech vor viele Jahren kein besseres gedenkt. Mein Bericht über sämtlich eingeführte Produckten folgt unter einem des Herrn v. Heyn. Auch haben wier in Dumbraweny und Wladeny 151 Fal[t]schen Acker gemacht, worunter 75 mit Rog[g]en schon bebaut sind.

Das Brandweinhaus mit Frucht ist vor 4 Tagen in Gang gekommen, welches wir früher angelassen hätten wen[n] uns die grosse Hitze nicht hinderte. Nach Verlauf von 15 bis 20 Tagen wird man auch Cartoffel anmäuschen können.

Der Kupferschmidt Dworak hat seine Arbeit vortref[f]lich gut gemacht, und der Mohsang thut auch das nähmliche. Vor ungefähr 10 Tagen haben wir erst 12 Maurer und einen Polierer bekommen, mit dieselben ausgehandelt, für auswendige und inwendige Verputzung des Brandweinhauses wie auch für Aufmauerung der Pferdstallung in Seliște und für desselben auswendige und inwendige Verputzung zu zahlen 2500 Piaster dan[n] wöchentlich 2 Oka Brandwein, 13 Oka Schafkäse und auf die ganze Arbeit 20 Merzen harten Frucht.

Die übrigen Produkten besonders der Kukurutz ist zi[e]mlich gut aber die Cartoffel sind auch schwach — sind unter jedem Stocke viele doch sehr kleine — das Resultat beyder dieser Produckte wird sich auch im kurzen angeben lassen in dem der Kukurutz nach 10 Tagen auch eingeführt wird.

In dem herrschaftlichen Wohnhause sind die Thüre und Fenstern eingemauert welches im kurzen auch zu bewohnen wird. Bey der Kirche im Siminitza viel[l]eicht der Grund aufgeführt wird, wen[n] die Mauerer von die andern Arbeiten beyzeiten befreyt werden könnten.

Der Brandwein steth [steht] im Preise von 27 Piaster die Wadra ohne Suma sowohl in Jassy als auch in Bottuschan und die Früchte werden auch zu einem hohen Preise kommen in dem überall Mangel und wenig gerathen ist. Dieses ist für uns der beste Beweis dass der Erdboden in der Moldau bey einer grossen Dürre sehr fehl schlägt, und wen[n] die Grundherrschaften nicht besorgen werden viel und zeitlich im spätjahre anzubauen sodann wird nie ein günstiges Resultat zu hoffen.

Die Lipowaner sind in Plawisty Brehijestilor mit Schanzengraben fast fertig, allwo wier auch bey 70. Fal[t]schen Heuwiesen bekommen können. Die nähmliche Arbeitern sind auch in Siminitze beschäftigt wo sie dieses Jahr auch fertig werden.

Das Gestüt ist auch in gutem Zustande — worüber der H.v. Heyn den Bericht deutlich unterlegt. Ein trauriges Leben führe ich aus der Ursache weil ich nicht mehr so viele Arbeiten ausführen kann als in Gegenwart Euer Hochwohlgeborn, in dem man auch zu besorgen haben damit uns die Bauern nicht aufrürisch würden, den[n] Gott soll uns von so einem unglücklichen Vorfalle behütten kein Isprawnik könnte uns nicht bald helfen. Im Dorohojer Bezirke sind Bauern von 3 Dörfern aufrürisch geworden welche nach Besarabien auswandern wollten, und die Comission die siech dahin begab mit schwerer Mühe solche zurück enthalten habe — auch muss man sagen dass wen[n] die Wisterija ihnen (den Bauern) die Bewilligung nicht ertheilt hatte siech auf andern Gütern zu übersiedeln, sodann wäre auch etwas anderes entstanden. In der Hoffnung dass Euer Hochwohlgeborn mir bald huldreiche Befehle ertheilen werden verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Knecht

Georg Eminowitz

[redacted]

V

[redacted]

Dumbraweny, am 5. 7ber 839

Goldener Herr v. Bizay!

Freund der Weldmenschen und mein Wohlthäter, zwey Monathe vorüber sind — als Sie von hier abgereist sind, und niemals haben Sie mich mit ein von Ihrer Seite Schreiben beglücken können — was die Ursache ist das wissen Sie mir aber es unbeka[n]nt ist. Gedenken Sie dass

wir die ersten Freunde waren und ich glaube dass ich Ihnen in so weit nicht verschulden habe was unverzeihlich wäre : — Auf den ganz letzten Streit den wir beym Herrn Hofrath im Zimmer hatten ergab sich dass ich doch das Recht hatte welchen Sie mir nicht absprechen werden — vielleicht jemand von meine Freunde mich bey Ihnen verschwärzt hätte auf welches Sie doch gedenken möchten dass ich nicht der letzte von meinem C[h]aracter bin. Beweisen Sie mir die Unannehmlichkeiten die ich Ihnen angethan hätte und dem nach wie schon auch die Pflücht fordert allemahl um Pardon bitte. Diejenige die Sie früher getadelt haben solche erachten Sie jetzt für die beste Freunde.

Auch ermangle nicht Sie zu bitten — Meine Bitte beym Herrn Hofrath darzubringen Hochderselbe geruhen möchte dem jungen Tomowitz ein Zulag für die Kost erlauben zu wollen den[n] unsere Mitbeamten die nicht Mamalika zu fressen verdienen den armen Purschen mit Hunger drohen, und es nicht zu bestehen ist von 36 ℔ Gage, Kost und Verkleidung zu decken.

Hätte ich gewusst das[s] nach meiner so viel gelithenen Mühe und Besorgnissen nur in so weit die Anerken[n]ung des Herrn Hofrath auf mich ankomme längst wäre ich nicht in Dumbraweny gewesen aber leider Gott. Tot omul cu nădejde trăeşte. Glauben Sie mir sicher das[s] wen[n] ich aus Dumbraweny austretten sollte um viel zurück die Geschäfte schlagen möchten. Ein hiesiger Magnat der meine Thätigkeit und Fleiss beurtheilt hat mir eingestanden dass der Herr Hofrath hinsichtlich der Wirthschaft durch mich ein Glück habe kein Diener wird getreuer seinem Herrn dienen als ich.

Gegenwärtig beschäftige mich mit Bra[n]ndweinbren[n]en allwo ich meine[n] Termin erst Donnerstag ausgestanden haben würde, Um $3\,^{3}/_{4}$ Okas Gerstbra[n]ndwein habe ich mehr als der Meister doch aber verhältnismässig der jetzigen Preise ist das Resultat nicht entsprechend. Grosse Hitze ist hier wo meine Mäusche 12 Stunden kühlen muss.

Vieles möchte ich Ihnen schreiben aber es unnütze ist den[n] versiechert bin das[s] auch auf dieses mit keiner umständliche[n] Antwort beglückt werde.

Jetzt soll einer von der Seite zuschauen was für eine Rolle unsere Beamten führen worüber man schon lachen muss.

Mit der Hoffnung das[s] ich doch wenigstens einmahl mit ein von Ihrer Seite erlassenen Schreiben beglückt würde verbleibe mit der tiefsten Achtung,

Ihr

ergebenster Diener

Eminowicz

VI

Herr v[on] Bizay !

Sieben Schreiben die ich an Sie erlassen habe auf keinem Antwort war zu sehen. Domnule adu-ţi aminte şi de mine căci nu cred păr întru atîta a fi greşit dumitale gîndesc [?] să nu am pardon. Schreiben Sie mir wenigstens so viel als Sie und die Herrschaften sich gesund befinden.

Herr Kuparenko und seine Frau Gemahlin grüssen Ihnen wie auch den Herrn Sotir und seine Frau — davon liebes Kind sich in völliger Gesundheit befindet. Auch bitte Sie meinen kurzen an Herrn Hofrath adressierten Bericht zu übergeben. Seit 21 Tøgen bin ich Bra[n]nd-

weinbren[n]er. Gott in seinem Reiche die Wahrheit gestanden, wen[n] ich ein Duzend Söhne hätte keinen aber zu Brandweinbrenerei verwenden möchte, mögen Schusters und andere Handwerker seyn nur keine Brenners. In der Hoffnung bald mich über eine Antwort von Ihnen zu erfreuen, verbleibe mit der tiefsten Achtung

Ihr
treu ergebener
Diener
Emin[owicz]

Maschin Brandwein
15. 7-ber 839

VII

Dumbraweny, am 16ten 7ber 839

Euer Hochwohlgeborn besonders gnädiger Herr!

Mein Bericht gegenwärtig ist dieser: dass ich Gottlob auch mit Kukurutz einführen in diese[n] Tage fertig wurde. Selber ist sehr schön und gut, jedoch wenig worüber ich des nächstens meinen ausführlichen Bericht unterlegt haben würde.

Die Cartoffeln hätte ich auch graben lassen, solche aber noch unreif sind. Ferner mit den wenige[n] Ochsen die ich hier habe, sind bis heutiges 220 Fal[t]schen eingeackert und bebaut worden und in dieser Woche werden auch die Unterthanen von ihrer Schuldigkeit soviel als möglich seyn wird abgeleistet haben.

Das Brandweinhaus ist seit 21. Aug. in Gang gesetzt worden, jedoch durch 8 Tage nur mit einer Mäusche täglich in dem die grosse Hitze erlaubte uns nicht mehr. Jede Mäusche derselben stand über 12 Stunden auf dem Kochstocke [Kühlstube?]. Brandweinbrenner Aron mäuschte durch 9 Tage zu eine Mäusche und gab per Merza im Durchschnitt nur zu 14 Oka Gerstbrandwein — als selber auch die Feuertäge [Feiertage] sich vom Brandweinhause entfernt habe, setzte ich mich dahin, mäuschte zwey mahl täglich und erzeugte zu 17 5/8 Oka Gerstbrandwein per Merza. Solche Ausbeute gegenwärtig im Verhältnis der Fruchtpreisen auch nicht entsprechend sind, und ich sah mich daher genöthigt nach andere Brandweinhäuser zu fahren und um die Ausbeute zu fragen. Nirgends fand besser als ich gab.

Bey S[eine]r Durchlau[ch]t Herrn Fürsten v[on] Moruzy ist das Brandweinhaus noch nicht im Gange, alldort both ich mir aus den dortigen Brandweinbren[n]er auf ethliche Tage, welcher aber nach seiner Ankunft nach Dumbraweny nicht mehr als zu 16 Oka Gerstbrandwein per Merza gegeben habe. Aron Brandweinbre[n]ner sah sich dadurch beleidigt und unterhandelte einen anderen Juden, Todenbäuner [?] und andere der Fermentations schädliche Species in die Mäuschen zu legen, welcher ihn aber durch Anzeige verrathen habe und ich sah mich daher bemüssigt denselben bis zu Euer Hochwohlgeborn Entscheidung vom Brandweinhause zu entfernen. Ein systematischer Brandweinbren[n]er ist für uns höchst nothwendig, denn es nicht mehr die Zeit ist die Früchte mit Verlust zu verbren[n]en. Mohsang wird seine Arbeit die künftige Woche gänzlich fertig haben.

Vorgestern ist uns vom H. Spatar v. Alexandrie ein Schreiben angelangt, wodurch wir von dem H. ersucht sind die 1000 Wadra Gerstbrandwein zu herabfolgen und ich beantwortete dem H. dass bin[n]en 20. 8ber ohne mindesten Anstand die ganze Summe getilgt werden wird.

So eben ermangle nicht den Ausweis zu unterlegen über die Früchte welche für das Jahr 840 in der Herrschaft Dumbraveny ausser Sarafinesty zu anbauen sind. Euer Hochwohlgeborn möchten diesen einsehen und mir darüber den Auftrag ertheilen zu wollen. Die ausgewiesenen Anzahl der Fal[t]schen sind sehr leicht zu bearbeiten, wen[n] keine Fal[t]schen weggenommen werden.

Herr Baron Jenakaki v. Kirsty, der sich Euer Hochwohlgeborn anempfehlt, bittet ihm ein Fass von dem rothen Wein abtretten lassen zu wollen.

Seit 21 Tage[n] bin ich beynahe selbst der Brandweinbren[n]er und kan[n] daher über alles nicht umständlich berichten. Der Herr v.[on] Heyn mit dem Dumitraki Andronik hat sehr gute 16 Stück Ochsen gekauft. Der Brandwein steth [steht] im Preise von 28 lei ohne Suma die Wadra in Jassy und das Weizenmehl 100 Oka zu 28 lei jetzt ist nur der Beweis vorhanden dass alles in Preisen steigen muss die Ernte des Bauern aus der ganzen Moldau ist sehr schwach. In der Hoffnung dass sowohl die Wirthschaft als auch der Gang des Brandweinhauses sich verbessern würde verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Knecht
Georg Eminowitz

VIII

Dumbraweny, am 24ten 7ber 839

Teuerster und goldener Herr v./on/ Bizay!

Über meinen letzten Bericht den ich an Herrn Hofrath eingeschi[c]kt habe ist mir bis nun keine Antwort erfolgt worden, und es wundert mich ausserordentlich was das zu bedeuten habe — ein wichtiges Gegenstand nicht zu beantworten wie z.B. ob der Herr Hofrath mit dem Überschlag der zu anbauenden Früchte, für künftiges Jahr zufrieden seyn wird oder nicht, dieses bitte ich Sie des nächstens gütig beantworten zu wollen damit ich mich beyzeiten einrichten könnte und nicht bis dahin warten als die Zeit vorüber seyn wird. Für übriges drohe ich Sie nicht mehr da ich wohl eingesehen habe dass Sie mir Ihre Freundschaft gänzlich abgesprochen haben.

In Erwartung einer gefälligen Antwort verbleibe

Ihr
Diener
Emino/wicz/

Mit letzten dieses Monaths werde ich alles umständlich berichtet haben.
H. v. Deny [?] hat bis nun nur 18 St. Ochsen eingekauft.

IX

Dumbraweny, am 2/14 8ber 839

Euer Hochwohlgeborn besonders gnädiger Herr!

Ein Vorfall, welchen ich mit grossem Bedauern berichten muss ist dieser, dass ich bis heutiges nur 18 Stück gekaufte Ochsen bekommen habe — was die Ursache wäre, ist mir ganz unbekannt — doch vermuthe auf dieses, da die Jahrmärkte schon vorüber sind.

Ein Glück, für welches wir dem allgütigen Gott nicht im Stande zu verdanken sind ! ist die schön anhaltende Witterung wobey ich binnen 5ten d.M. mit Anbau der 624 Fal[t]schen Wintersaaten gänzlich fertig seyn werde — und dieses ist nicht im ganzen auf mein Fleiss und Thätigkeit zu rechnen — sondern viel mehr auf die erwähnte Witterung. Gegenwärtig beschäftige mich grössten Theils mit Cartoffelngraben, welche auch binnen kurze Tage in gehörige Ordnung gebracht werden.

Ferner das Brandweinhaus wird täglich mit zwey Fruchtmäuschen betrieben, woraus wir per Merza von 120 Oka eine Ausbeute von 17 Oka Gerstbrandwein erhalten. Morgen fangen wir schon [an] Cartoffeln zu vermäuschen, was wir auch früher thun könnten, die Ursache der Verhinderung war diese, in dem der Bindermeister seine Cartoffelkochfässer um einige Merzen kleiner zugeschnitten habe allwo er sie vergrössern müsste.

Auch ermangle nicht meinen Bericht über den nachträglich eingeführten Buchweitzen und Kukurutz in der Beylage dieses zu unterlegen, worin nach der gemachten Berechnung das [die] Quantität dieser zwey Gattungen Früchte enthalten ist.

Für künftiges Frühjahr sind 738 Fal[t]schen Gründe zu beackern und zu bebauen, für welche wir das wenigste 200 Stück Ochsen zu haben brauchen. Euer Hochwohlgeborn geruhen möchten darauf Sorge tragen zu lassen damit wir im Künftigen durch Unvorsicht nicht zu einem unvermässlichen Schaden kommen sollten.

Das Feld zu dem Cartoffel-Anbau muss nehmlich [nämlich] zweymahl gea[c]kert werden, damit der Boden hinlänglich aufgelockert werde, um nicht nur allein den möglichst grössten Ertrag zu haben, sondern auch bey eintretender Dürre dieselben mit den Pflügen gehörig bearbeiten zu können.

Das Gestütt ist in gutem Zustande und der Stallmeister Johann Ziemaier für Versorgung desselben hinlängliche Kenntnisse und Thätigkeit besitzt, Euer Hochwohlgeborn ertheilten mir einmal den Auftrag, auf den Stallmeister von Zworesty [?] die Sorge zu tragen — dass wenn derselbe von dorten aus dem Di[e]nste entlassen wird ihn für Dumbraweny zu angagieren. Selber ist jetzt von Dienstpflüchten gänzlich befreyt, und nach meiner ihm gemachten Auftrag die grösste Freude habe bey Euer Hochwohlgeborn das Glück zu haben die Unterkunft finden zu können.

Die Fruchtpreise besonders beym Weizenmehl sind sehr hoch und zwar das 100. Oka hat in Bottuschani 35 P[ia]st[er] und die Wadra Gerstbrandwein 30 Pst. —mithin wen[n] wir bis gegen Frühjahr uns mit Verkauf zurückhalten kön[n]ten, sodan[n] wäre zu hoffen eine bedeutende Summe # zu lösen. In der Hoffnung eine gnädige Nachsicht meiner Fehlern zu haben, verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Knecht
Georg Eminowicz

X

Dumbraweny, am 2/14 8ber 839

Viel geehrter und mein Wohlthäter Herr v. Bizay !

In wahrem Grunde zu nehmen bin ganz ausser mich geworden. So viele Schreiben die ich sowohl an Herrn Hofrath wie auch an Sie erlassen habe über keinem ist mir Antwort erfolgt worden, weshalb ich auch Ursache haben kann nicht um mehr das Guth zu bewirthschaften

als in Gegenwart des Herrn Hofrathen. Ferner bitte Sie für den kleinen oder vielmehr jungen Kostaki Tomowitz ein Zulag für sein Kost erwirken zu wollen — wodurch Sie siech beym Gott ein Monoment erbaut haben würden den[n] der arme Bursche mit der jetzigen Gage auf kein[en] Fall nicht auskommen kann, folglich ich versichert bin dass Sie mir diese Güte nicht absprechen werden.

Bis heutiges habe ich nur 18 Stück gekaufte Ochsen bekommen — stellen Sie sich vor wie man auf diese Art wirthschaften kann -- doch aber ich habe mein Sachen fix gemacht in dem die Wintersaaten ziemlich befriedigt sind. 317 Fal[t]schen Weizen und

307 „ Roggen

624 Fal[t]schen sind zusammen angebaut

was Dumbraweny nie gehabt haben.

In Erwartung auf eine gefällige Antwort verbleibe mit der tiefsten Achtung

Ihr
ergebener
Diener

Emino/wicz/

XI

Werthgeschätzer Herr von Bizay!

Mit der grössten Freude berichte ich Ihnen, dass wir mit der Aufstellung der Mastochsen endlich und endlich zu Wege gekommen sind, und zwar 402 Stück sind aufgestellt worden, worunter 180 Stück sind weit bessere als die Vorjährige. Dan[n] 180 St.[ück] sind gute mittlere und 42 Stück sind mittlere Claran [?] Ochsen, welche zusammen die obbige Summe ausmachen. Ferner für die Pflüge benöthigen wir noch das wenigste 200 Stück Ochsen, in dem 732 Fal[t]schen herrschaftliche Gründe zu beackern sind, worunter 200 fal[t]schen für Cartoffeln Anbau müssen zweymahl geackert werden, den[n] sonstens die Behandlung mit Pflüge wegen der Härte des Grundbodens nicht statt finden wird.

Das Brandweinhaus geth [geht] nicht besser, sogar der Feibesch nur 5 3/4 Oka Gerstbrandwein per Merza Cartoffeln im Durchschnitt gab — denselben habe ich müssen entfernen weil er unsere Ausbeute hatte als jeder anderer. Weiter konnte ich mir kein Rath mehr verschaffen. Der elende Gang des Brandweinhauses hat mich erkränkt, ich leide an der vorjährigen Krankheit, mein schwacher Brust wird mir auf Letzt das Leben benehmen und wen[n] ich mit diese Kränkungen so fort fahre, so wird mit mir anderst auch nicht seyn.

Die Ochsen bekommen jetzt statt Frucht Zahara [?] gekochte Cartoffeln und es geth [geht] bis nun vortrefflich gut das ist meine Erfindung und wen[n] es bis letzt so gehen sollte, sodan[n] wird ein grosser Profit anzurechnen. Mein Wohlthäter Herr v[on] Bizay, mich hat jeder Mensch versichert, wie ich auch selbst erkenne dass mein restirtes Leben nur dadurch geschildert [?] werden kan[n], wen[n] ich die Last meiner Dienstpflüchten lossspreche — dem ich ein hitziger Mensch bin und unter dem Volke ohne zu schreien und zu lamantieren nichts zu Wege gebracht werden kan[n] — bitte daher meine Beschwerde auch S[eine]r Hochwohlgeborn dem Herrn Hofrath unterlegen zu wollen — Hochderselbe geruhen wollen, den[n]

was helft mir das alles wen[n] ich mir das Leben abkürze. In der Hoffnung das[s] Sie mir über alles dieses ein baldiges freudreichen Antwort geben werden — zeichne mich mit der grös[s]ten Achtung und Demuth

Ihr
ergebenster Diener
G. Eminovicz

839 8ber 15
Dumbraweny

An
Sein des Herrn Alexander
v. Bizay
Wohlgeborn
in *Kischinef*

XII

Dumbraweny, am 24ten 8ber 839

Werthgeschätzter Herr v. Bizay!

Ihre mir so theuren Schreiben vom 13. und 17. d.M. welche die Aufträge an mich enthalten, habe ich am heutigen mit der grössten Freude erhalten — nur bedaure sehr das[s] Ihr meine Herrn mit Ochsen Ankauf so spät munter geworden seyt; dieses ist die Ursache — weil nicht alle Fliegen Honig sammeln sondern nur die sogenanten Bienen. Es hat mich gewundert wie so man auf Worte eines alte[n] Menschen ausgehen kann dass er 2 000 # vom Wintura bekommen kann dieses war vom Wintura in Spott besprochen und nicht in Ernst. Nimmt der alte C. Leute mit sich neulich nach Botuşani und bringt einen gebrauchten Ochsen allwo er 30 Stück kaufen konnte. Glauben Sie mir Herr v. Bizay — dieses Geschäft hätte man mir übertragen so wären alle Ochsen in Stallung bis nun gestanden ohne ich mich vom Hause in dieser Hinsicht gerührt zu haben.

Der Mangel an herrschaftliche[n] Ochsen verursachte noch dieses, dass ich die gesammten Cartoffeln auf dem Felde im grössten Theil verscharren musste. O Gott in seinem Reiche! Hätten Sie in Hinsicht der Ochsen Ankauf mit mir kor[r]espondi[e]rt so wäre alles in der besten Ord[n]ung gewesen, aber wenn Sie vom H. Hofrath den Auftrag hatten nur an H. v. Heyn zu schreiben so sollen Sie so gut seyn und mir von H. Heyns Unthätigkeit nur nichts zur Last legen.

Jeder von Benachbarten der mich nur sieth [sieht] und kennt, fragt gleich wo die 700 St. Mastochsen stehen, weil solche gar nicht zu sehen sind. Jeder hat[sich] gewundert auf was für eine Art ich 630 Fal[t]schen Feld bebaut habe, allwo ich nur 84 St. herrschaftliche Ochsen behufs dieses hatte. Jeder hat[sich] gewundert wie so ich die grösste Summe Cartoffeln für uns genommen habe. Glauben Sie dass nur ein Georg Eminowicz in Dumbraweny ist und nicht mehrere, nur der seinem H.[err], treu, fleissig und rastlos dient und nicht andere[n]! aber deswegen ist mir auch weniger anerkannt als die Übrigen. Was ist zu thun, heut zu Tag eist das der Welddank und mein Glück mir auch nicht mehr zuspricht. Wohl bekannt ist es, da für Ochsen Ankauf ganz spät ist, aber ich werde mich umsehen viel[l]eicht auch noch zusammen bringen werde. Ferner was die Bebauung der Ländereyen anbelangt ist mir zu spät der Auf-

trag ertheilt in dem ich schon wie oben erwähnt 630 Fal[t]schen bebaut habe und für Frühjahr müssen noch folgende Grundstücke bebaut werden als Fal[t]schen:

200	Fal[t]schen	Cartoffeln
200	„	Kukurutz von welchen Sie gar keine Erwähnung machen
48	„	Sommer Roggen
85	„	„ Weitzen
110	„	„ Gerste
75	„	„ Haber

16 [Faltchen Sommer] Buchweizen (Hrischka)

734 zusammen ohne Anneis und Hülsenfrüchte (Legumuri) dieses ist so und nicht anders.

Die Cartoffelkochfässer sind aus dem Grunde neu gemacht worden weil die vorjährige[n] waren rund zugeschnitten und die gekochte[n] Cartoffeln mit der schwersten Mühe konnte man nicht herausbekommen haben. Ebenso schreiben Sie mir das der H. von Heyn berichtet, dass ich seine gekaufte[n] Ochsen um 2# höher geschätzt habe als er sich sie gekauft habe, was auch genug falsch und schmeichelisch berichtet ist, ich habe solche nur auf so viel geschätzt als er auch gezahlt habe. Das Gestütt ist schon in Winterstation über[ge]gangen gegenwärtig ist davon trauriger Bericht in dem eine Mutterstute umgestanden ist und zwar die schöne Schwaboika solche bey der Erkränkung ko[n]nte nicht verwerfen und bey der Krankheit ist auch umgestanden.

Das Brandweinhaus ist mir bey Beginn der Cartoffel Bearbeitung sehr schwach gegangen, und ich habe schon bis dahin mit 10 Meister [?] versucht um auf einen höheren Ertrag kommen zu können sogar habe auch den aus Brehujesty genommen der mir auch nicht mehr als 6 Oka per Merze Gerstbrandwein gab. Seit gestern ist der Ertrag auf $9^3/_4$ Oka gestiegen und mit dem brennen ist der Aron und der Lipa beschäftigt — ich bewache auch das Brandweinhaus. Cartoffeln im ganzen werden wir vielleicht bis auf 21.000 Merzen haben — was Sie mir glauben möchten das bey mir am besten gerathen sind als bei allen Benachbarten. Dem Mohsang wie auch dem Dworak wird man den versprochenen Zufu[h]r[?] abstatten. Seit 12 Tage[n] hier regnet und anfänglich auch geschneit habe, heute aber hat sich die Witterung gebessert. Schlüsslich bitte Sie diejenigen Aufträge welche mich anbelangen, mir und blos nur meine Person zu beauftragen wollen, alldann Sie wie auch der Herr Hofrath sich überzeugt haben würden dass alles anders gehen wird als gegenwärtig zu gehen pflegt. Der Stallmeister von Zwöresky ist nicht mehr zu haben selber ist nach Bukarest abgereist — unser Stallmeister hat ein Schreiben von Ihnen erhalten und ich habe die Ehre Ihr Diener zu seyn.

G. Eminowicz

XIII

Werthgeschätzter Herr v/on/ Bizay!

Den Brandweinbrenner Feibesch habe ich gänzlich entfernt, weil derselbe nicht mehr als $5^3/_4$ Oka Gerstbrandwein im Durchschnitt gab. Gegenwärtig habe ich in der Arbeit den welcher im vorigen Jahre in Stanczesty war, welcher bis nun im Durchschnitt $7^1/_2$ Oka gibt, d[as] i[ist] was ich in Hinsicht des Brandweinhauses berichte.

Ferner die Ochsen werden von lauter Cartof[f]eln Zahar erstaunend fett, und ich hoffe auch Heuer fette Ochsen zu haben, was Sie glauben möchten das[s] das was mir einmahl unter meine Hände und Versorgung zufällt, eine entsprechende Ende nehmen muss.

Ebenso mache ich Ihnen die Erin[n]erung, dass Sie ja nicht vergessen dem Hochwohlgeb. Herrn Hofrath in Erwähnung zu bringen, dass man eine Anzahl von 200 St. Ochsen für die Wirthschaft benöthigt.

Ich leide immer an der Brust, und bin besorgt dass in dem Falle, allwo man mich nicht von diese[n] schweren Dienstpflüchten befreyen würde, in eine gefährlichere Lage gerathen werde.

Der Tonsurmeister Ungar ist bereit auch nach Bassarabien zu marschieren. Die Öst. Carantine ist nur auf 5 Tage beordert.

Mit ein Theil der Unterthanen führe ich dem Missir Holz zu, dieses wird so lange gehen als die Witterung gestattet haben wird. In der Hoffnung ein erfreulicheren Auftrag erhalten zu haben verbleibe

Ihr

Diener

G. Emino|wicz|

30. 8ber 839
Dumbraweny

Seiner des Herrn Alexander v[on] Bizay Wolhgeborn

zu

Kischinou

XIV

Werthgeschätzter Herr v. Bizay!

Ihr geehrtes Schreiben in Betreff des Kukurutzverkaufs habe am heutigen erhalten, und den Inhalt desselben verstanden. — und eile folgendes zu berichten; dass wir hier nicht so viel Kukurutz haben als Sie sich rechnen, im ganzen werden auf 3.500 Merzen seyn, worunter 2000 Mer.[zen] sind für Mästung der 400 Stück Ochsen erforderlich, 100 M.[erzen] für Anbau und den übrigen müssen wir für Bedarf der Bauern vorenthalten. Es ist sonderbar! können Sie sich nicht eri[n]nert haben, dass man voriges Jahr 12.000 Wadra Gerstbrandwein aus Kukurutz mit Zusatz anderer Früchte eingebran[n]t habe — dann 146 Stück Ochsen gemästet — bey 500 Merzen den Bauern auf Borg gegeben dieses ist extra Anbau — Verkauf und andere Bedürfnisse welche ich mit der nächsten Post rein berichten werde.

Auch ermangle nicht auf Ihr Schreiben vom 7ten d.M. zu berichten, dass unter herrschaftliche Schweine 100 St.[ück] zum Mästen geeignet sind, welche ich auch aufgestellt habe. Ein besonderer Preis für dieselben ist nicht zu erwarten in dem die Früchte theuer sind und das Fleisch wohlfeil mithin dieser Handel grösstentheils mit Verlust als mit Ertrag verbunden ist.

360 Stück Ochsen sind zum Mästen aufgestellt worden, d[as] ist mit 40 Stück als Sie sich rechneten, was ich hoffe dass sowohl S[ei]n Hochwohlgeborn dem H. Hofrath wie auch Ihnen kein Verdruss verursachen wird.

Von die alte Haraba Ochsen sind unter einem Schopfen noch 40 Stück zum aufstellen — weil solche für kein[e] Dienstleistung mehr tauglich seyen, wird man das Glück haben auch solche gutt heraus zu bringen, so dan[n] werden Sie 400 St. nach Ungarn treiben lassen.

Das Brandweinhaus in Betracht der Ausgaben hat sich noch nicht gebessert — etwas, etwas ! jedoch unbedeutend sogar habe ich mir alle mögliche Mühen gegeben und den im vergangenen Jahre entwichenen Brandweinbrenner Fiebesch zurückgebracht, dieser gab im Durchschnitt 7 Oka Gerstbrandwein verspricht aber bis 10 Oka zu geben.

In diesem Jahre in hiesigen Gegend ist kein [cuvînt indescifrabil] in Waldungen gerathen. Ich einer rathe kein Schweinzucht in Dumbraveny betreiben zu lassen in dem solches sich nie rentieren wird. In Erwartung eines baldigen trostvollen Auftrag verbleibe

Ihr
ergebenster Diener
G. Eminowicz

Dumbraweny am
18ten 9ber n. St. 839

Cinst. Dumisali Domnului
Alecsandru von Bizai
în Kişinău

XV

Theuerster und goldener Herr v. Bizay !

Ihr mir so theueres Schreiben habe ich mit dem grössten Vergnügen erhalten und freue mich ausserordentlich dass Sie endlich und endlich Ihren guten Blick auf mich zielen für welches ich stetts und fortwährend auf Sie nicht vergessen werde. Hingegen dem was Sie mir gütig erörtern dass die Bekan[n]ten auf mich nicht Verläumderisches berichtet haben ist mir sehr zweifelhaft, vielleicht Sie nicht solches zu Hände[n] bekommen haben aber ich bin sicher dass sie solches gethan haben, in dem der zweyte mit Bedauern mir eingestanden habe weswegen er gegen mich so unmenschlich sich geäussert hat. Nichts bedauere als dieses allwo Niemanden gegen mich eingeplauscht hätten dass ich nicht meine[n] Geschäfte[n] nachsehe nur Ursache weil ich verliebt wäre. Vezi ci poate ponosi [?] acel fără toată sămţire, căci dacă singur nu face nimică, apoi încă are cuvînt a vorbi asupra altora. Herr v. Bizay ! Gedenken Sie auf Jahr 835 allwo der Hundswuth ohne Ursache Sie getadelt habe, und schliessen daraus dessen C[h]aracter zu beschreiben.

Ferner das Kupfer ist mit $7^1/_2$ Piaster die Oka verkauft worden und zwar 109 Oka worüber ich mit der nächsten Post extra berichten werde.

371 Stück Ochsen sind bis heute zur Mästung aufgestellt worden. Der Brandweinbrenner Fiebesch ist nicht mehr ausgezeichnet, giebt im Durchschnitt 8 Oka per Merza Cartoffeln — hierbey folgen Briefe an Ihre Leute — denen bitte von meiner Seite Empfehlung und Gruss ausrichten zu wollen. Schenken Sie mir diese Gnade und Freude auch fernerhin auf mich denken zu wollen in dem ich stetts und fortwährend mich zeichne

Ihr
treuer Diener
Eminowicz

Dumbraweny am 2ten Dber 839

An
Sn. des Herrn Alexander
v. Bizay
Wolhgeboren
zu *Kischinow*

XVI

Werthgeschätzter Herr !

Gemäss Ihr Auftrag vom 24 d-ber v.J. hierbey folgt das Bericht über das Brandweinhaus — den verbrau[c]hten Kukurutz und über den gegenwärtig vorhandenen Kukurutz, und bitte Sie um geneigte Entschuldigung, da ich, durch meine Krankheit und theils durch manchen Krankungen die frühere Zeit versäumt habe.

Ferners[?] Freund Gottes und mein Wohlthäter bitte Sie mir welche Auskunft mittheilen zu wollen was der Herr Hofrath eigentlich gesonnen ist mit mir zu thun, in dem ich nicht mehr im Stande bin dasjenige zu leisten was ich früher geleistet habe. Ich sage nicht gerade heute und morgen sondern in der Zukunft, besonders zu der Zeit allwo 200 Fal[t]schen Cartoffeln ausser andere Früchte werden zum anbauen seyn.

Ich bin bereit dem Herrn Hofrath in jeder anderen Hinsicht zu bedienen nur nicht als Wirtschaftsführer, allwo ich meine schwache Brust anstrengen muss. Es ist mir unendlich wehend, wenn ich in Hochdesselben Abwesenheit solche unpassende Forderungen machen muss, doch aber ich halte es für Schuldigkeit und Pflicht meine Leidenschaften früher bekannt zu machen, und bin überzeugt dass Sie auch für mich so viel als Ihnen möglich seyn wird Sorge tragen wollen.

Bitte von meiner Seite dem Herrn v. Winkler die Empfehlung ausrichten zu wollen. In dem ich verharrend mit aller Hochachtung verbleibe

Ihr
treuergebenster Diener
G. Eminowicz

6. Jänner 840
Dumbraweny

An
S[n]. der Herrn Alexander
v. Bizay
Wohlgeborn
zu Kischinef

XVII

Herr Alexander v. Bizay — Sekretär
Sr Hochwohlgeborn des H. Hofrath Ritter
Constandin v. Balsch
zu Kischinef.

Ihr verehrlicher Auftrag vom 24ten 8ber v.J. habe ich unter heutigen Datum erhalten, und eile recht sehr, in der Beylage dieses, den Bericht über den im verflossenem Jahre verbrauchten Kukurutz, dann über den gegenwärtigen Gang des Brandweinhauses und über den gegenwärtig vorhandenen Kukurutz, zu erstatten.

Ferner über den Verschliess des Brandweines, muss die Cassa [?] die Rechnung ablegen, in dem ich auf deren Quittungen den ganzen Brandwein herabfolge. Es wundert mich aus[s]erordentlich, warum manche Leute so curios erscheinen sollen, in dem sie nur so viel berichten als wie viel nur in Bottuschani verkauft wird, und über den Brandwein, welcher nach Jassy transporti[e]rt und im Lan[de?] verkauft wird gar keine Erwähnung machen.

Ich leide immer an Brustschmerzen und bitte mit Ende März d.J. um gnädige Entlassung von weiteren Dienstpflichten, den[n] es mir ausser Möglichkeit steth [steht] so fortzufahren — so wie ich auch früher berichtet habe ; das nur dadurch mein restirtes Leben geschildert werden kann. In der Hoffnung eines erfreulichen Auftrag[es] verbleibe

Ihr
ergebenster Diener
G. Eminowicz

Dumbraweny am
6ten Jänner 840

Rapport

Über die seit 21. Aug. bis Ende dber 839 im Maschinbrandweinhause zu Dumbraweny, verbrennte Früchte und daraus entstehender Gerstbrandwein

Nr.	ad Dattum	Nahmen des Brandweinbren[n]ers	Verbrente Früchte und gegebener Brandwein																		Anmerkung
			Kukurutz		Roggen		Weitzen		Gersten		Malz		Zusammen		Cartof.		Brandwein				
			Mer	D	Mer	D	Mer	D	Mer	D	M	D	M	D	M	D	Wad	Oka	Grd.		
1.	Vom. 21ten bis letzten Aug. 839	Aron	273	$8^1/_2$	3	$3^3/_4$	—	—	—	—	58	$8^3/_4$	336	—	—	—	430	—	30		
2.	Vom 1ten bis Letzten 7ber 839	Aron Eminowitz A Jud aus Zworesty	988	5	58	$2^5/_8$	—	—	156	$3^1/_2$	—	—	1,203	$1^1/_8$	—	—	1522	—	30		
3.	Vom 1ten bis letzten 8ber 839	Aron Lupa A. Jud aus Hangesty	296	$5^1/_2$	18	$6^3/_4$	—	—	—	—	135	9	451	$1^1/_4$	2410	—	1220	—	30		
4.	Vom 1ten bis letzten 9ber 839	Aron A. Feibesch	—	—	51	2	—	2	—	—	103	1	154	5	2859	—	1229	—	28		
5.	Vom 1ten bis letzten dber 839	Feibesch Aron A Jud aus Stanczesty	—	—	133	$2^1/_4$	12	—	—	—	72	$7^1/_4$	197	$9^1/_2$	2511	—	1350	2	28		
		Tottal Summa	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2342	$6^7/_8$	7780	—	5751	2	—		Vertatur

Es wird folgendes nachgetragen, dass wir vom 21. Aug. bis 15. 8ber zu zwey Fruchtmäusche täglich gemacht haben, als dan[n] vom 15. 8ber bis 19ten 9ber zu drey Cartoffelmäusche wurden gemacht täglich und da bekamen wir nur eine sehr geringe Ausbeute, und zwar täglich in Durchschnitt nur bis 45 Wad.[ra] Gerstbrandwein. Demnach sahen wir, dass die Cartoffeln zu Ende gehen und wir einen bedeutenden Verlust hatten, und nebst dem, auch nicht so viele Früchte haben konnten, um das Brandweinhaus blos Ochsenwegen bis Ende April [cuvînt indescifrabil] zu können, waren bemüssigt nur 2 Mäusche täglich zu machen so wie ich noch unterm 23. 9ber v.J. auch mein Bericht erstattet habe.

Dumbraweny am 6. Jänner 840

G. Eminowicz

XVIII

Euer Hochwohlgeborn besonders gnädiger Herr !

Der Herr v. Bizay, durch sein Schreiben vom 5ten v. M. trägt mir auf, für Zufuhr des Missirischen Holzes gemeinschaftlich mit dem Herrn von Steyn den Unterthanen die Vergütigung zu bestimmen gemäss welchen Auftrag wir für gut befunden haben 16 Piaster per Klafter zu bezahlen.

Die Mastochsen bis heutigen Tag sich vortrefflich bessern, und zwar so als man solche für den ersten Jahrmarkt alle fertig haben kann. Daher meine Meinung wäre diese : dass man solche in zwey Transporten eintheilen, wobey wir auch dieses gewinnen werden dass nur einige Hundert Merzen Früchte zurückbleiben werden. Für den ersten Jahrmarkt die Ochsen mit 10ten April die Gränze passieren müssen.

Das Brandweinhaus geth [geht] so wie früher und wir haben täglich 45, 47 bis 48 Wadra Gerstbrandwein. Täglich werden vermäuscht 81 Merza Cartoff. und 7 bis 8 Merza Malz dann die Mastochsen und Mastborstenvieh auch gekochte Cartoff. bekommen.

Mit dem H. Missir ist von gar kein Vergleich zu sprechen, in dem derselbe gesonnen ist so ein hohen Preis zu fordern als man auch nicht vorstellen kan[n].

Übrigens wir bekommen bald Frühling, und haben sehr viele herrschaftliche Gründe zu beackern, welches ohne herrschaftliche Pflugochsen nicht leicht geschehen kann ferner erwartend auf einen erfreulichen Auftrag, verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Knecht

George Eminowicz

Dumbraweny am 2ten Febr. 840
N : 8

An
Sn. des Hochwolhgeborenen Kais.
Russ. Herrn Hofrath Ritter
Constandin v. Balsch
in Kischinef

XIX

Wohlgeborener Herr!

Hierbey folgt mein Bericht auch an H. Hofrath welchen Sie gütig vorlesen möchten. Ferner die Mastochsen sind vortref[f]lich schön welche Ihnen wirklich Freude machen werden glauben Sie mir das[s] gar kein Frucht den Cartoffeln in dieser Hinsicht vorstehen kann es wundert alle, doch, mit ein Monath in voraus dem als solche zum austreiben werden Früchte bekommen müssen. Übrigens ich war abermahls sehr krank begab mich aber nach Bottuschani zum H. von Kron alldort bin sechs Tage ausgeblieben und jetzt Gottlob ist mir besser. Bitte Sie mir schreiben zu wollen was doch der Herr Hofrath gesonnen ist mit mir zu thun — ich glaube die Heuraths Partie von 600 # gar nicht zu unterlassen und ob dieses dem Herrn Hofrath auch Unannehmlichkeit verursachen wird.

Übrigens seyen Sie mir nur Freund und schreiben mir alles was nur zum Vortheil sein kann.

Grüssen Sie dorten allen von mir — wobey ich verharrend mit aller Hochachtung zeichne mich

Ihr
ergebenster Diener
Georg Eminow[icz]

840. Feb. 2
Dumbraweny

An Sn. des Herrn Sardar
Alexander v. Bizay
Wohlgeborn
zu Kischinef

XX

Euer Hochwohlgeboren besonders gnädiger Herr!

Seit gestern fängten wir an, am Brandweinhause Gerste zu vermäuschen deren Resultat erst nach vier Tage[n] erscheinen wird. Cartoffeln sind, vermög beyläufigen Berechnung bey 4000 Merzen zurückgeblieben, welche wir nicht im ganzen brauchen können, jedoch besser ist es, wenn etwas zurück bleibt, als wenn es nicht zum Anbau langen sollte.

Die Mastochsen sind vortrefflich gegen jetzige Zeitperiode fett geworden, nur vor paar Tagen, hatten wir darunter eine[n] kleine[n] Schade[n] — nämlich, zwey Stück Ochsen sind uns umgestanden, und zwar ein Stück von die Mastochsen welcher darunter der schwächste war — und der andere ein Haraba Ochse, welcher seit mehreren Wochen kränklich war.

Euer Hochwohlgeborn! Meine Meinung ist diese; dass man die Mastochsen in zwey Transporten eintheilen lässt, worauf wir bessere Hoffnung rechnen können und bloss aus der Ursache, weil manches mahl ein Markt besser lohnt als der Andere, und dabey auch die Futterkosten erspart werden.

Ferner unsere Wirthschaftsgebäude, und zwar die Schanckhäuser und die zwey Skodolen sind gänzlich vernichtet, und wenn wir dieses Jahr solche nicht reperi[e]rt haben wird, sodan[n] bey meisten der Einsturz zu befürchten ist.

Über die sämtliche[n] dazu erfo:derliche[n] Materiallen, in der Beylage dieses folgt ein Überschlag, aufgenommen gemeinschaftlich mit einem Zimmermann welcher beym Mohsang in der Arbeit war. Euer Hochwohlgeborn geruhen daher, in Hinsicht dieser Reperatur ein Auftrag erlassen zu wollen, damit man beyzeiten an die Arbeit schreiten könnte, um alles bey Sommerwetter herstellen zu können.

Euer Hochwohlgeboren
gehorsamster Knecht

Georg Eminowicz

Dumbraweny am
20. feb. 840

Überschlag

Betreffend die sämtliche —für Reperatur der Schanckhäuser und die zwey Skodolen erforderliche Materiallen. —

Für Dumbrawener Skodola.

42	Stück	Balken
62	„	Spaaren
12	Stück	Durchzüge
12	„	Pfetten [?]
500	„	Bretter
60.000	„	Dranitzen
120.000	„	Schindelnägel —und solches Material ist auch für die Skodola von Ratosch erforderlich.

Schanckhaus von *Siminitza.*

50.000	Schindelnägel	
25.000	Dranitzen	
200	Stück	Latten
50	„	Bretter

Für das Schanckhaus *Sălazeny*

24	Stück	Spaaren
200	„	Latten
48.000	Schindelnägel	
24.000	Dranitzen	

Schanckhaus Waratik

24	Stück	Spaaren
200	„	Latten
24.000	„	Dranitzen
48.000	„	Schindelnägel

Schanckhaus Aweresty

60	Stück	Spaaren
40.000	„	Dranitzen
80.000	„	Schindelnägel
400	„	Bretter, und dabei der obere Stöck kommt auch abgetragen

Burduczeny

24 St. Spaaren
400 Stück Latten
30.000 Dranitzen
60.000 Schindelnägel
24 St. Bretter

Sarafinesty im Walde

4 Stück Balken
120 „ Bretter
30 „ Spaaren
250 „ Bretter
30.000 „ Dranitzen
60.000 „ Schindelnägel

Sarafinesty im Dorfe

48 Stück Spaaren
2 Balken
30.000 Dranitzen
60.000 Schindelnägel
250 St. Latten
20 „ Kellerstiegen
30 „ Bretter

Brehujesty

16.000 Dranitzen
32.000 Schindelnägel
100 St. Latten
40 „ Bretter

Wladeny

28.000 Schindeln
56.000 Dranitzen
250 Latten
50 St. Latten
4 St. Balken
60 St. Bretter

Mindresty

4 St. Balken
40.000 Dranitzen
80.000 Schindelnägel
30 St. Spaaren
250 „ Latten

Ratoschu dila Sireth

500 St. Latten
80.000 Dranitzen
16.000 Schindelnägel
50 St. Bretter

Dumbraweny

40.000 Schindeln
80.000 Schindelnägel
400 St. Latten
10 Balken
30 St. Bretter
24 St. Spaaren

Datt. Dumbraweny am 20 feb. 840

G. Emin[owicz]

XXI

Euer Hochwohlgeborn besonders gnädiger Herr!

Unterm 20ten v. M[ona]ths habe ich meine[n] Bericht unterlegt, wie auch den Überschlag, über die sämmtlichen, zur Reperatur der Wirthschaftsgebäude erforderliche[n] Materiallen — und erhielt darauf kein Auftrag — welcher höchst nothwendig wäre, wen[n] etwas daran anzufangen ist. Auch hierbey unterlege den Bericht über die Ausbeute des Brandweinhauses und zwar vom 15ten Jän[n]er bis letzten Februar d[ieses] J[ahres].

Ferneres — die Mastochsen sind gegen jetzige Zeitperiode vortrefflich fett geworden, und ich ermangle nicht, noch ein mahl meine Meinung mitzutheilen, das[s] es am besten wäre, die Ochsen in zwey Transporten einzutheilen — wobey zu hoffen ist, dass man dadurch eher zum Vortheil als zum Nachtheil ko[m]men kan[n].

Übrigens über alles dieses — Euer Hochwohlgeborn werden nach dem Belieben veranlassen. In Erwartung ferneren Aufträgen verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Knecht
Georg Eminowicz

Dumbraweny am
5ten März 840

Rapport

Über die verbre[n]nte Früchte — und daraus entstandener Brandwein

N.[1]	ad Dattum	Nahmen des Brandwein-brenners	Verbrennte Früchte												Entstandener Gerstbrand-wein		
			Kukurutz		Roggen		Weitzen		Malz		Zusammen		Cartoffeln				
			M	D	M	D	M	D	M	D	M	D	M	D	Wad	Oka	Grd.
1.	Vom 15ten bis 31ten Jänner	Aron Altman	.	.	45	1/4	.	.	64	5	109	5 1/4	1296	.	730	.	28
2.	Von 1ten bis letzt februar	Do.	241	6 1/4	136	9 1/4	.	.	119	6 1/2	498	2	1458	.	1954	.	28
		Summa	.	.	.	.	.	.	.	.	617	7 1/4	2754	.	2084	.	.

Dattum Dumbraweny am 5ten März 840

G. Emino[wicz]

XXII

Wohl und edlegeborener Herr !

Dero mir so theueres Schreiben vom 29ten v. M[ona]ths habe mit grösstem Vergnügen erhalten ; und freue mich ausserordentlich, dass Sie mir immer der gewesene Wohlthäter und Freund gewesen sind in Hinsicht der Auswirkung des Heurathserlaubnisses — auf welche Wolthat ich nie vergessen haben werde. Herr ! trachten Sie noch dahin bringen zu können um eine gänzliche Entscheidung mittheilen zu wollen in dem die Zeit schon zu kurz ist — und ich nicht mehr haben will, dieses Umstand weiter verschoben zu haben solches mag mit meinen Vortheilen oder Nachtheilen verbunden seyn — jedoch gesund geurtheilt es kann mir keine Seele den Schicksal bestimmen.

Ştii ci-au zis Emil fecioru lui Rusum filozofu, cărue / lui Emil / cînd au venit vreme să se înso/a/re, au mers la tatăl său / Rusum / şi au zis : tată eu vreau să mă însor, deci sfătueşti-mă, iar Rusum au răspuns : fă aceia ci capul tău te va povăţui ; iar el au zis : pentru care sfîrşit nu mă pui în cale ? Şi pe mine al tău ficior nu voiu. Rusum au răspuns aşa : ca să-ţi zic să te însoi şi pi urmă mergîndu-ţi rău ai zice tatăl meu aşa m-au sfătuit, iar de aş zice nu te însura ! şi pe urmă văzînd că altor de a ta potrivă însuraţi, bine le merge, apoi iar ai zice că tata-tău aşa te-au sfătuit. Aceste sînt în cuvintele acele care şi pe mine la asămine mă pleacă. Şi mai vîrtos au crede că atîta sînt de blăstămat cheltuitor unde n-am putut di/n/ leafă me nici 200 galbeni aduna. Apoi pune în gînd ci face curvăsărie. După bo[a]lă cîtă am rabdat.

Herr ! mit der grössten Sehnsucht erwarte [ich] auch den gütigen Bescheid und bitte die Belästigungen die ich Ihnen gemacht habe nicht für Übel annehmen zu wollen.

D[umnealui] d[omnul] Enache ocîrmuitorul Ostrovului Săcăţeni după o gre[a] bo[a]lă de două luni ne-au lăsat sănătate în 2 acestii luni.

Boeriule ! Ignătescu au rămas făr niciun feliu de folos acest an ; deci bine ar fi să mijloceşti ca supt a lui numi fratesău Alessandru să caute ratoşu Ignătescu zice că ar merge bucuros cu Dta şi la Ţara Ungurească care eu aş zice că rău nu ar fi. Te rog însă fă toate chipurile ca să se dee ratoşu supt condiţii care şi Dta de cuviinţă li-i găsi.

Grigore Siriliescu iaşte la grajdiu şi s-au purtat bine, anume beţee cu totu au lasat, dar batae au făcut lui acest bine.

Pentru drumu dela Ţara Ungurească cred că vor trebui patru oameni de aice luati, aşa dar eu zic ca să fie :

1. Ignătescu
2. Andrei Andronic
3. Grigore Epuri şi
4. Gheorghi sîn Pavăl Grigoraş, iar vrednic romîn — sfîrşăsc iar rugîndu-te a mă ave tot pe acea de mai înainte

Al Dvs.

plecat slugă

1840, april 5 Dumbrăveni *G. Eminovici*

XXIII

Euer Hochwohlgeborn gnädiger Herr !

Mitt Gottes Hilfe sind unsere Ochsen glücklich expedi[e]rt worden und wir sind auch dieses Jahr die ersten gewesen. Jeder der bey dieser Expedition gewesen war hat sich er-

staunt über die Fette welche unsere Ochsen hatten und keiner wollte mir glauben — dass solche mitunter auch Cartoffeln Zahara bekommen haben.

Mit der Feldwirthschaft geth [geht] es ziemlich gut, doch besser als bey andern, und wir sind noch mit 150 Fal[t]schen Acker rückständig, ich hoffe aber, dass die künftige Woche alles ein Ende nehmen wird. 63 Fal[t]schen Winterweitzen sind nur ausgefroren und auf dem Grunde habe ich Gersten anbauen lassen. In dieser Hinsicht gegen andern im Verhältnis ist der Schaden nicht sehr gross.

Die Bauern haben sich beruhigt, ohne Ursache haben solche die Klage geführt, den[n] als ich mich in der Isprawniczia im Beyseyn mehrerer Bojaren rechtfertigte, so hat man mir von alle[n] Seiten das Recht zugesprochen. Ich habe mehrmahl berichtet, dass die Wirthschaftsgebäude Reperatur fordern, und bekamm darauf kein Auftrag; ich muss gestehen, dass wen[n] dieses Jahr dabey nicht vorgenommen werden wird, so dan[n] (cuvînt indescifrabil] 600 # welche jetzt zu verunkosten sind [?] späterhin auch mit keine 1600 # wird man dieses befriedigen können. In Erwartung baldiger Aufträge verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminovicz

Dumbraweny, am
6ten Mai 840
N. 12

XXIV

Euer Hochwohlgeborn gnädiger Herr!

Mit der grössten Freude berichte, dass Gott sey dank und lob, mit Anbau der Früchte ich zu Ende gekommen bin. Die bebauten Gründe sich nicht mehr als 1.300 Fal[t]schen belaufen — über welches ich mit der nächsten Post ganz genau berichten werde, nur muss ich zu erst genau noch einmahl die Gründe vermessen lassen.

Ferner befehlen Euer Hochwohlgeborn! dass man die Reperatur der Gebäude vornehmen soll — in dem alles zu Grunde geth [geht]. Gegenwärtig beschäftige mich mit Reperatur der Hofplancken — welche im kurzen zu Ordnung gebracht werden müssen. In Erwartung eines baldigen Auftrag verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

Dumbraweny am 17ten May 840
N. 14

SAn
. des Hochwohlgebornen Kais. Russ.
Herrn Hofrath Ritter Constandin v. Balsch
zu
Kischinef

XXV

Euer Hochwohlgeborn gnädiger Herr!

In der Beylage überreiche den Ausweis über die sämtliche für das Jahr 840 angebauten Früchte. Die Unterthanen haben für sich auch sehr viel angebaut, und wen[n] die Witterung auch ferner so folgt — so dan[n] ist zu hoffen dass in diesem Jahre, die Früchte so gerathen werden, wie in ander[e]n zwey Jahren.

Die Hofplancken sind zu Ordnung gebracht worden, welche noch 20 und mehrere Jahre dauern können.

Jetzt haben wir einen neuen Ispravnik, nähmlich den Theodoritza Ghica, Sohn des Herrn Grossvistiar — derselbe ist etwas zu streng, so wohl gegen die Grundherrn als auch gegen die Bauern. Der gewesene Ispravnik H. Georg Manoli ist nach Mihaileny als Ispravnik versetzt, und vor seiner Abreise hat mich auch um 5 Klaft Brennholz ersucht, d[as] ist im Grunde der hergestellten Ruhe zwischen Unterthanen. Gegenwärtig kan[n] ich von meiner Seite gar nichts mehr berichten und verbleibe

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

Dumbraweny am 22. May 840
No. 15

Ausweis

Über die, in der Herrschaft Dumbraweny, für das Jahr 840 angebaute Früchte

Benennung	Einzeln flsch.	Pr.	Zusammen flsch.	Pr.	Anmerkung
1. Winterroggen in Siminitza	51	—			
„ „ Dumbraweny	109	—			
„ „ Wladeny la arie	60				
„ „ Kindresty	87				
Sommerroggen la Wladeny	10	—	317	—	
2. Sandomirischer [?] Weitzen in Awerestу	84				
in Burduczeny	12				
	96	—	317	—	
in Strischkany	100	—	—	—	
„ Mindresty	58	—	254	—	
3. Rother Winterweitzen la Seret	56				Hier sind 60 fal[t]schen ausgefroren — allwo Gersten wurde angebaut
„ „ „ Mindresty	20	—	76		

4. Sommerweitzen in Wladeny	43	14		
„ „ Baisa	31	10	74	24
5. Sommergersten in Aweresty	20	—		
„ „ Wladeny	72	25	92	25
6. Haber in Wladeny	82	46	82	46
7. Kukurutz Wladeny in Serbija	60	42		
„ Baisa	36	10		
„ Strischkany	17	24		
„ Siminitza	50	—		
„ Seret	34	10	198	6
8. Cartoffeln in Dumbraweny	200	50	200	50
9. Anncis in Wladeny	4			
„ „ Dumbraweny	6	—	10	
10. Hülsenfrüchte	3	—	3	—
11. Buchweizen in Wladeny	15	45	15	45
Summa	—	—	1,323.	36

Dumbraweny am 22ten May 840

Eminowicz

Dumbraweny am 5. Juni 840
N: 16.

XXVI

Euer Hochwohlgeborn gnädiger Herr!

Mit der grössten Freude berichte ich, dass die Früchte von jeder Gattung bis nun sehr schön stehen und besonders der Winterroggen und der Weitzen. Jetzt wird der Kukurutz und die Cartoffeln behandelt welche die künftige Woche auch fertig werden.

Nebst der Feldarbeit reperieren wir den Mühlendamm und die Mühlen, dabey ist aber sehr viel Arbeit. Auch diese Woche fangen wir an dem Herrn Missir mit herrschaftliche Ochsen Holz zu führen.

Aus Ungarn haben wir diese Nachricht, dass der Herr Silion seine Ochsen eigentlich das Paar mit 421 fr. W. W. verkauft habe. Daher zu hoffen ist, dass auch der zweyte Jahrmarkt gut lohnen wird. Ich erwarte immer auf ein Auftrag in Hinsicht der Reperatur der Wirthschaftsgebäude und verbleibe

Euer Hochwohlgeboren
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

XXVII

Dumbraweny am 5ten Juny 840

Euer Hochwohlgeborn ! Gnädiger Herr !

Im Grunde, der mir durch den Herrn v. Bizay, von Seite Euer Hochwohlgeborn ertheilten Segen und Erlaubnis — war ich so frey meine Vermählung mit der beka[n]nten Person am 20ten d. M[ona]ths auch zu vollziehen. Und ermangle nicht, mit dem tiefsten Gefühle zu gestehen ! dass ich für den Schicksal meines Glückes nie des Standes seyn werde Euer Hochwohlgeborn dankbar seyn zu können. Daher Gott der Allmächtige ! wird die Wohlthaten die Euer Hochwohlgeborn für die Waisen und Armen ergiessen, belohnen können. In Erwartung und Hoffnung, dass Euer Hochwohlgeborn, die Belästigung dieser paar Zeilen gnädig verzeihen werden, verbleibe stets mit unverbrüchlicher Treue

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

XXVIII

Euer Hochwohlgeborn ! Gnädiger Herr!

Der Herr Alexander v. Bizay ist vor paar Tagen von seiner Reise angelangt, die ersten Ochsen sind mit 440 fr. und die zweyten sind mit 380 fr. W. W. verkauft worden. Herr v[on] Bizay wird nach einigen Tage[n] vermöge Auftrags die Reise nach Basarabien antreten.

Ich beschäftige mich grösstentheils mit Reperatur der Wirthschaftsgebäude und hoffe solche in den Zustand gebracht zu haben, als dieselben nie besser gewesen waren. Die Mühlen sind schon im guten Zustande.

Die Früchte stehen allgemein weit besser als mittelmässig und die künftige Woche wird der Schnitt angefangen. Erwartend auf fernere Aufträge verbleibe mit unverbrüchlicher Treue

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

Dumbraweny am
12. Juli 840
No. 18

An
S[ein]e des Hochwohlgeborenen
Kais. Russ. Herrn Hofrath
Ritter Constandin v. Balsch
in
Kischinef

XXIX

Euer Hochwohlgeborn gnädiger Herr!

Wir sind mit Schneiden und Einführen der Früchten samt Heu bald fertig – ausser dem Haber und ein wenig Buchweizen ist nichts mehr geblieben. So auch der kleine Unglück der uns mit dem Damm widerfahren ist wird auch bald entlästert [?]. Ebenso mit Reperatur der Gebäude geth [geht] auch mittelmässig. Den alten Rek sammt seine Söhne habe ich zum Mahler bekommen, selber hat die Verpflichtungen zu tragen welche auch die moldauische[n] Mahler getragen haben.

Euer Hochwohlgeborn! Der Herr v[on] Steyn hat mir ein Auftrag vom Hochselben kund gemacht, wodurch ich beschränkt bin, für künftiges Jahr nicht mehr als 1.000 fal[t]schen anbauen zu dürfen was mich sehr gewundert hat – ich dachte mehr angebaut zu haben als im verflossenem Jahre da jetzt auch Strischkany mit begriffen werden. Ausser allen Reperaturen die nur vorkommen können, versichere ich auch noch nach dem Punckte [?] 1.500 fal[t]schen bearbeiten zu können – glauben Euer Hochwohlgeborn dass der Punckt [?] schlecht ist? Der Punckt [?] ist weit günstiger als der Vergleich. Hätte ich im verflossenem Herbste 630 fal[t]schen nicht angebaut gehabt, so wären die Dumbraweny wie verwüstet jetzt ausgesehen. Zur Ausführung der obangegebenen Arbeit benöthige ich nicht mehr als 200 St. Pflugochsen unverbrüchlich zu haben. Diesem Vorschlag nach! Euer Hochwohlgeborn werden mir erlauben nachstehende Anzahl der Grundstücken angebaut zu haben als *Fal[t]schen*:

632 – Weitzen
230 – Roggen
216 – Kukurutz
260 – Gersten und Haber
200 – Cartoffeln
12 – Buchweitzen

1.500 Fal[t]schen zusammen – welche Anzahl den Gründen ausser Heuwiesen ich ohne kleinsten Sorge bearbeiten kann. Erwartend auf einen baldigen Auftrag, verbleibe mit unverbrüchlicher Treue

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

Dumbraweny am 2ten 7ber 840
No. 19

XXX

Euer Hochwohlgeborn! Gnädiger Herr!

Die Früchten sind im ganzen eingeführt, worüber in der Beylage dieses auch die Tabelle mitfolgt. Auch bis heute berechnet sind 627 fal[t]schen eingeackert.

Ferner der Damm ist bald im ganzen bewerkstelligt, die Mühlen seit 3 Tagen mit 6 Gänge in Thätigkeit sind, und die vorhandene Arbeit ist noch auf drei Tage zu rechnen. Ich wage

daher zu bitten dem alten Rek eine Vergütung dafür geruhen lassen zu wollen. Ich bin selbst bey der ganzen Arbeit gestanden und dabey schon so viel Practik gemacht, als in der Zukunft selbst ein Damm bauen kann.

Statt ein neues Dampfkessel zu schaffen, habe ich in Zwöresty mit 3660 Piaster einen alten gekauft der aber ein Dauer von 4 Jahre sicher dienen kann. Jetzt bin ich im Kukurutz lesen und hernach schreite zum Cartoffeln graben. Auch 100 Salahoren und 50 Podwoden sind nach Jassy gegangen um die Weine zu arbeiten.

Euer Hochwohlgeborn! Beim Dämmung ist mir ein Unglück wiederfahren, nämlich der Pfaf[f] Georg aus Siminicza kamm dahin besoffen, und fing an dorten einen Husar zu priegeln, die anderen Husaren die dabey auch ein wenig besoffen waren, haben ihn auch gepriegelt all dan[n] selber Pfaff, begab sich nach Bottuschan, und reichte ein, der Isprawnuzija eine Klage über mich, als nämlich ich anbefohlen hätte ihn zu priegeln. Auf dessen Klage die Isprawnuzija beorderte eine Lokal Untersuchungscomission welche durch Zeugen entdeckt habe dass ich gar nicht anwesend war, aber die Husaren waren als schuldig bewiesen. Um dieses alles von einer wiederholten Untersuchung verhindert zu haben, und um die Wirthschaftsgeschäfte nicht zu hindern, fing ich an durch andere den Pfaffen zu bitten, damit er sich mit die Leute versöhnt, was er auch that und wofür ich ihm 10 # gab und er blieb auch zufrieden, und erliess mir ein Vergleichschein, worin eingetragen war, dass er sowohl gegen mich als auch gegen die anderen unrechtmässig geklagt hätte und damit war auch alles abgemacht. Nach Verlauf aber von 24 Stunden, beredete ihn der Iconom Stephan mit seinem Sohne und Schwiegersohne, wie auch mit dem Schwiegervater des gepriegelten Pfaff Philipp, damit er den Vergleich protesti[e]rt, und eine andere Comission verlangt, was er auch wirklich that, mit dem Vorhaben um mehr Geld von mir bekommen zu haben, und um grösseren Schaden der Herrschaft zu verursachen.

Die zum zweyten Mahl erschienende Comission, stellte unter Eid mehr als 60 Bauern — und diejenigen, die der Pfaff angegeben habe, zum Glück und nach vieler Mühe und Unkosten die ich mir gab, um so viel mich als auch die andern zu vertheidigen haben alles dem Pfaffen zur Last gelegt, und alsdan[n] ist auch bewiesen dass der Pfaff selbst, das Raufen angefangen, und auch vorher mehrere gepriegelt hat, die darauf auch bluteten. Die erwähnte Comission unter andern entdeckt hat, dass der Pfaff Costaky aus Dumbraweny die im verflossenem Frühjahre erschienende Unruhe mit die Bauern er es angestiftet habe. Ich liess daher jeden zu beurtheilen auf welche Art ich von nun an die Ruhe erhalten kann, wenn die besagten Pfaffen sich daran vergreifen, die eigentlich bekannt sind um unter rohen Volke Ruhe und Friede zu machen.

Schlüsslich sage nichts mehr! als das dieses alles nur recht geschiet und blos aus der Ursache, da dieselben Pfaffen verdoppelt mehrere Gründe benutzen als ihnen (den Pfaffen) von der Regierung angewiesen ist, welches sie auf eine solche Art juxt, wie nämlich die gut gefütterten Pferde, die nur dan[n] und wan[n] zu leichten Zug verwendet werden. Man soll aber welche derselben Vermög hiesigen Gebrauch verweisen, und den anderen die Gründe nach dem Punckte bemessen, womit eine Anzahl von 80 Faltschen zusammen zum Nutzen der Herrschaft gebracht werden können, und das ist die Art womit man zu jeder Zeit auf seinem Guthe fürstlich herrschen kann.

Am Gesterigen war ich selbst beym H. Isprawnik gewesen dieser auf Recomandation des H. Fürsten Moruzy mich sehr schön aufgenommen habe, und unter andern mir auch erzählt, dass der Melach sich erklärt habe, Decret zu erlassen dadurch die Grundherrschaften zu beschränken, damit dieselben nicht mehr als 5 Praschinen Cartoffel per Bauer bearbeiten sollen. Auch hat mir der Herr Fürst Moruzy erzählt, dass der Melach sich ernstlich erklärt hätte, bey der kleinsten Gelegenheit die sich nur darbiethen wird, Euer Hochwohlgeborn Unannehmlichkeite

und Schwierigkeiten in Wirthschaftsgeschäften zu stiften, wo ich sagen muss dass mich dieses sehr kümmert.

Der Weitzen so wie der Herr v[on] Heyn berichtet haben muss, ist mit einem guten Preise verkauft worden, jetzt ist der Preis gemeiniglich weit geringer. Gegenwärtig verbleibend bey diesem Berichte, bin mit unverbrüchlicher Treue

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

Dumbraweny am 25 7ber 840
No. 20

XXXI

Dumbraweny am 27ten 7ber 840

Euer Hochwohlgeborn ! Gnädiger Herr !

Der Herr v. Bizay hat mich durch sein Schreiben etto 6ten d. M. aufgefordert, um mein an Euer Hochwohlgeborn gerichtetes Dimision zu widerruffen. Ebenso hat mich der Herr Direktor v[on] Heyn auch heute aufgefordert — und ich gab zur Antwort, dass, was selber Herr nicht versäumt habe auch Euer Hochwohlgeborn zu berichten.

Gnädiger Herr ! Der Herr Cassier Petrowitz zieht mir für $6^1/_2$ Monathen des ersten Dienstjahres den Gehalt ab und sagt ! dass Euer Hochwohlgeborn so aufgetragen hätten und woran ich nicht glaube — in dem bey Ihnen nicht nur allein das so was Niemanden nicht wiederfährt, sondern um viel mehr alle Beamten noch reichlich beschenkt wurden. Daher wage zu bitten befehlen zu wollen damit mir der rückständige Gehalt bestehend aus 65 # ausgezahlt werden möchte. In dem ich mit unverbrüchlicher Treue bin

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

XXXII

Euer Hochwohlgeborn gnädiger Herr !

Den Auftrag etto 9ten 8ber, in Betreff den Anbau habe ich zu spät erhalten — hätte man mir früher gesagt, so wie man den H. v. Hain noch zeitlicher ersucht hat, um auf der ganzen Herrschaft 1000 Fal[t]schen anzubauen, so war ich im Stande blos Winterfrüchte bis an 800 Fal[t]schen anzubauen. Auch so ohne auf die dem H. v. Hain gegebenen Instruction zu sehen, habe ich 640 Fal[t]schen angebaut, worunter 386 Fal[t]schen Weitzen und 254 Fal[t]schen Roggen (Sacară) sind, und muss dabey sagen, dass ich zuletzt besorgt war, um für die Überwaltung der erwähnten Instruction nicht welche Strafe zur Last zu erhalten.

Ferner der Kukurutz ist gänzlich eingeführt und es wurden bis an 2400 Merzen ohne Sarafinesty seyn. Die Cartoffeln sind auch gänzlich ausgegraben und bis an 24.000 Merzen können gerechnet werden.

Der Damm ist auch gänzlich fertig — und ich wage noch einmal zu bitten, dem alten Rek eine Vergütung anordnen zu wollen, da derselbe in dieser Hinsicht mehr als jeder verdient hat.

Das Brandweinhaus ist seit dem 12ten 8ber angelassen, und wir haben von jeder Merza Cartoffeln im Durchschnitt 7 Oka Gerstbrandwein, diese Ausbeute sind zu gering. Heute habe ich einen Brandweinbrenner zur Probe bekommen, der mir von ein Koretz Kartoffeln mit Zuthat von 5 Oka Malz, 10 Oka 21 gradigen Schaum zu erzeugen verspricht, welches in Verhältnis gegen jetzige Ausbeute um $3\,^1/_2$ Oka Gerstbrandwein bey jeder Merza mehr ausmacht — die Folgen derselben werde ich nicht säumen des nächsten zu berichten. Auch habe ich 320 Stück Ochsen für Mästung aufgestellt, und zwar die Besten die darunter waren.

Schlüsslich wage Euer Hochwohlgeborn zu bitten, mich von weitere[n] Dienstpflüchten befreyen zu wollen, da ich mich entschlossen habe, mit letzten Monaths Februar d.J. die Moldau zu verlassen, und dazu hat mich nichts mehr bemüssigt als die Noth, in dem ich jetzt mit 160 # jährlichen Gehalt nicht auskommen kann. Euer Hochwohlgeborn wollen mir alles gnädig verzeihen, und auch fernerhin ein Gunst haben, da ich bis dahin und auch fortwä[h]rend verpflüchtet bin, mit unverbrüchlicher Treue zu seyn

Euer Hochwohlgeborn
gehorsamster Diener

Georg Eminowicz

Dumbraweny am 1. 9ber 840
N. 21

XXXIII

Schätzbarster Herr v. Bizay!

Ihr geehrtes Schreiben vom 20ten v.M. [ona]th habe am heutigen erhalten, und bedauere sehr dass ich nicht so glücklich seyn kann, um vor meiner Abreise einen persöhnlichen Danck abstatten zu können.

Ich fühle mich deshalb auch kränklich wen[n] ich mich eri[n]nere dass ich volle sechs Jahre mit unverbrüchlicher Treu, Fleiss und Thätigkeit gedient habe, und jetzt statt Danck vom H. Hofrath verhasst bin. Weiter kann nichts mehr sagen, als dieses dass ich auch Sünden habe, welche nicht zulassen wenigsten[s] ein[en] wörtlichen Danck höhren zu können.

Herr v. Bizay! Im verflossenen Herbste, als der Damm eingerissen wurde — habe ich einen Vergleich mit die Bauern abgeschlossen gehabt, und zwar auf diese Art, dass die Dumbrawener den Damm aufführen und die Wladener statt diesen 171 Fal[t]schen ohne einer Bezahlung einackern sollen, wobey das auch gesche[he]n war, und über welches niemand gar nichts berichtet hat. Zu der Zeit hatte ich grösste Noth um auch anbauen zu können und es liess sich nichts anders zu thun als auf diese Art. Ich ergriff demnach die strengsten Massregeln um zu gehöriger Zeit al[le]s herstellen zu können, und verfäll in Prozess mit dem Siminiczer Pfaffe, welcher Prozess bis auf 55 # mich kostet. Glauben Sie mir sicher, dass wen[n] ich nicht die Pfaffen und alle Roboths befreyte zu jener Arbeit hergenommen hätte so wäre die ganze Arbeit stehen geblieben, es hat sich die Weld [Welt] gewundert, dass ich so viel Arbeit in so kurzer Zeit gemacht habe, und ich glaube daher den H. Hofrath zu bitten die Prozesskosten ersetzen zu wollen.

Welcher vätaf hat jemals 640 Fal[t]schen mit Winterfrüchte auf Dumbraweny angebaut, und ausserdem sind noch 160 Fal[t]schen zum Anbau für Frühjahr geblieben, also zusammen

800 Fal[t]schen. Kurz gesagt, das alles was auf Dumbraweny geschehen ist, soll man nur mir zu verdanken haben. Şi cine nu va credi vremea îi va dovedi.

Ich bitte Sie Herr v. Bizay ! dieses mein Schreiben auch dem H. Hofrath von Wort zu Wort bekannt zu machen, und hoch denselben von meiner Seite zu bitten, pentru di a mă ave la alt Nazar [?], crezînd că aceasta am cîştigat la D-lui.

Die Presenten haben wir durch Frau Sardariu vor 10 Tagen erhalten, und können der gnädigen Frau nicht genug danken, sondern sage ! der allmächtige Gott möge tausendfach ersetzen.

Ich erwarte daher auf einen baldigen Antwort, in dem das Geld, welches für Prozessunkosten ausgegeben ist, ich aus der herrschaftlichen Kasse genommen habe.

Sfîrşesc încă rugînd spre a mi să podvodi [?] mergere la Basarabie, şi cu aceasta sînt al D-mnv slugă

Eminovici

840 Dec. 5
l. Dumbräveni

XXXIV

Euer Wohlgeborn !

Am 2ten d.M. bin ich nach Dumbraweny angelangt und daselbst alles in Ordnung angetroffen — besonders die Mastochsen sind vortrefflich schön für diese kurze Zeit. Das Brandweinhaus geht jedoch nicht gehörig. Der Herr v[on] Steyn hatte einen andern Brandweinbrenner zur Probe aufgenommen und dieser erzeugte um 5 Wadra täglich weniger als uns der Aron gab. Dieser Umstand, bemüssigte uns heute frühzeitig den neu aufgenommenen Brandweinbrenner zu entfernen.

In Iassy, habe die nöthigen Befehle auch mündlich ertheilt. Herr von Winkler hinsichtlich der Pässe sagte mir, dass er solche bereits mit der Post eingeschickt hätte.

Was das Einschieben des Arbitrum-Gesetzes anbelangt, so bitte noch gedulden zu wollen — und ich besorge solches gedruckt zu bekommen und Euer Wohlgeborn des nächstens einzuschicken.

Ferner ! Das Brandweinhaus, fordert für künftiges Jahr vom Neuen zu haben. 12 Fermentations = Lodinge [?] — 2. Mäuschekessel 1. Einmäusch = Loding, [?] — und 1. Kühlstock für die Mäuschekessel und für die Einmäuschloding [?], bekommt man das Material in Sarafinester = Waldeny — und für die 12. Fermentations = Lodinge und für den Kühlstock müssen 3 zöllige vom wei[s]sen Holtz Pfostenbretter gekauft werden.

Euer Wohlgeborn ! werden daher — in Hinsicht dieser Reperatur unter Bewilligung der hohen Herrschaft uns die nöthige[n] Befehle ertheilen — und dieses aber um so mehr, als auch jetzt schon die Zeit ist, die Arbeit daran zu beginnen.

Ebenso ist hier ein gewisser Georg Ignateskul der schon ein zi[e]mlich guttes Begriff von Feldwirthschaft besitzt — und ich rathe daher damit Sie diesen Burschen nach Basarabien nehmen in dem er ohne dem hier gar nichts zu thun hat und dort, sehr brauchbar wäre.

Schlüsslich wage für mein Pass zu erinnern — und bitte mein Handkuss der hohen Herrschaft ausrichten zu wollen. In dem ich mit aller Ergebenheit zeichne

Euer
Wohlgeborn
gehorsamster Diener
Georg Eminowicz

Dumbraweny am
7ten feb. 841

Eminescu, *Proza literară*, Epl., 1964 (LXXXI + 397 p.)

Comemorarea a trei sferturi de secol de la moartea marelui poet nu a prilejuit numai apariţia unui număr impunător de studii despre Eminescu, dar şi reeditări ale operei lui. Printre acestea un loc de frunte îl ocupă volumul *Proză literară* îngrijit de Eugen Simion şi Flora Şuteu.

Noua ediţie, apărută într-un număr mare de exemplare, este remarcabilă prin năzuinţa de a accentua asupra valorii unor scrieri puţin cunoscute de marele public. Ani îndelungaţi proza lui Eminescu, accesibilă amatorilor de literatură, s-a mărginit la operele apărute în timpul vieţii scriitorului (*Făt-Frumos din lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *La aniversară*, *Cezara*) şi la postumul fragment de roman *Geniu Pustiu*, publicat pentru prima dată de Ion Scurtu abia în 1904. Acesta a fost, de altfel, primit cu multă rezervă de critici ca G. Ibrăileanu, E. Lovinescu şi alţii, care au contribuit ca proza artistică a lui Eminescu să rămînă în penumbră. Relevarea ei se făcea timid şi neconvingător. În primele trei decenii ale secolului nostru, afară de *Geniu pustiu* mai văd lumina tiparului *Archaeus*, schiţă publicată în 1905 tot de I. Scurtu în *Scrieri literare şi politice* (vol. I) şi *Poveste indică*, introdusă în ediţia de *Opere complete* tipărită la Iaşi în 1914.

Meritul de a atrage atenţia asupra întregii opere a lui Eminescu i-a revenit lui G. Călinescu care, în iunie-iulie 1932, publică în „Adevărul literar şi artistic" cele mai reprezentative opere în proză, inedite pînă atunci: *Aur, mărire şi amor*, *Boerimea de altă dată* (în ediţia de faţă *La curtea cuconului Vasile Creangă*), *Iconostas şi fragmentarium*, *Avatorii faraonului Tlà*, *Umbra mea*, *Părintele Ermolachie Chisăliţă*, *Visul unei nopţi de iarnă*, *Întîia sărutare*. În *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. III, 1935), G. Călinescu, prin ampla şi profunda analiză pe care i-o dedică prozei poetului, desprinde semnificaţiile ei, restituind literaturii române, alături de alte zone necunoscute, şi acest tărîm al artei eminesciene rămas pînă atunci în ceaţă. Ediţiile ulterioare de proză (amintim de exemplu de aceea a lui Al. Colorian, din 1943) ca şi unii critici (Perpessicius, T. Vianu), au confirmat că viziunea operei lui Eminescu a avut de suferit prin desconsiderarea epicei neversificate.

Noul volum de proză literară reprezintă un pas important în readucerea acestei cenuşărese, a creaţiei marelui poet, la orizontul luminos al întregii opere. Se oferă o transcriere exactă a textelor, lipsită de pedanteria ostentativă care, uneori, are darul de a deruta.

Întrucît ediţia oferă un prim mănunchi cuprinzînd întreaga proză artistică a lui Eminescu, a fost firesc să se ridice chestiunea cuprinsului şi a grupării. Flora Şuteu, în *Nota despre ediţie*, găseşte că dintre basmele în proză, scrise de Eminescu, singurul care merită a figura într-o astfel de ediţie este *Făt-Frumos din lacrimă*. Sîntem cu totul de acord. Celelalte,

Călin-nebunul, Frumoasa lumii, Borta vîntului, Finul lui Dumnezeu și *Vasile - finul lui Dumnezeu* (ediția Perpessicius, vol. VI, București, 1963, p. 329—360), avînd interes mai ales pentru cercetători, păstrează în mare grad patina frustă a notației după izvoare orale (posibiprin intermediul unor intelectuali de la țară) și nu sînt eminiscenizate, adică filtrate prin sensibilitatea și imagistica simbolico-mitologică proprie poetului. Ele rămîn folclor.

În aceiași notă se afirmă : „Pentru proza publicată înainte de moartea scriitorului, ordinea bucăților a fost stabilită după criteriul cronologic, iar pentru proza postumă, după criteriul tematic, avînd în vedere, în măsura posibilităților, și criteriul cronologic". Din punct de vedere teoretic, o astfel de grupare e fructuoasă. În practică, s-au ivit unele dificultăți, care au lăsat repercusiuni. Dacă fragmentul *Toma Nour în gheţurile siberiene* succede în mod firesc *Geniului pustiu*, *Moartea Cezarei*, în intenția lui Eminescu desigur sfîrșitul nuvelei *Cezara*, apare la peste 200 pagini distanță de aceasta. Întrucît *Întîia sărutare* nu este decît o variantă a schiței *La aniversară*, publicată de poet, și-ar fi găsit locul mai potrivit în notele de la finele volumului. Observațiile de această natură nu impietează asupra importanței ediției și a seriozității cu care au fost pregătite și comentate textele.

Volumul de care ne ocupăm se adresează atît cititorilor versați în literatură cît și publicului larg. Pentru acest motiv, în *Notă despre ediție* sînt enunțate pe larg cazurile în care editorii au trebuit să se abată, pentru a corela cu ortografia actuală, de la unele particularități ale scrierii poetului.

Împăcarea necesităților unei ediții utile cercetătorilor, însoțită de un aparat critic de precizie, verificabil și de adnotări bibliografice directe sau adiacente, ca și de remarcarea unor asociații, opinii și modalități de interpretare (care se pot virtual dezvolta), cu comentariile alcătuind un minimum necesar pentru justa interpretare a textelor de către marele public, nu totdeauna e ușoară. În linii mari, îngrijitorii ediției au ținut seama de ambele deziderate. Notele de la finele cărții cuprind atît fapte de cultură generală, folositoare publicului larg, cît și amănunte utile pentru exegeți. Se găsesc date referitoare la istoricul fiecărui text, la opiniile critice și la ezitările în transcrierea, din trecut, a unor cuvinte mai greu de descifrat.

Oportunitatea glosarelor, însoțind textele clasice, nu poate fi pusă în cumpănă. Dar modul în care acestea sînt întocmite adesea reprezintă reversul orizontului lexical obișnuit al alcătuitorului. De aceea unele regionalisme folosite de Eminescu, de exemplu *cahlă, cat, chelboşie, ciubuc, gelău* etc., atît de familiare pentru moldoveni, au fost introduse în micul dicționar care însoțește ediția. În cazul prozei lui Eminescu, explicarea acestei terminologii nu împovărează glosarul. Un astfel de criteriu ar putea duce însă la foarte ample liste lexicale anexate operelor lui Creangă sau M. Sadoveanu. Mai greu explicabilă este prezența în glosar a unor termeni al căror sens este ușor deductibil în context. E vorba de unele neologisme, altfel notate de poet, și de cîteva cuvinte compuse (poate în spiritul lui Aron Pumnul) : *adiotant, basrelief, companion, fantasticitate, multicolon, neoglindos, predomnitor* etc. În locul lor poate ar fi fost cazul să figureze alți termeni rari, cu sens special, sau arhaisme ca *amabilă* cu înțelesul „demnă de iubit" (p. 77), *avatar* (deși e numai titlu), *crîşcau* (p. 32) *dimerlie* (p. 286), *geocentrist* (307), *hlei* (p. 125) *irmilic* (p. 286), *inteligență* cu sens de „intelectualitate" (p. 110), *învăscut* (p. 113) etc.

★

Studiul introductiv al lui Eugen Simion depășește nivelul prefețelor obișnuite. E o încercare monografică scrisă cu pătrundere, căldură și destulă documentație. Autorul, întemeiat pe cuceririle istoriografiei literare și ale criticei noastre, în special, așa cum era de așteptat, pe aporturile lui G. Călinescu, dar și pe o migăloasă cercetare personală, desprinde caracterele generale ale prozei lui Eminescu, accentuînd asupra valorii ei.

Între meritele studiului este insistența cu care Eugen Simion revalorifică romantismul fantastic, simbolico-mitologic și filozofic, propriu unei bune părți a prozei poetului care a știut să unească „satanismul romantic cu iubirea pătimașă pentru patrie", în genere, cu preocupările sociale ale epocii. Încercarea de integrare a operei lui Eminescu în constelația romantică europeană și în evoluția literaturii românești, desigur merită toată atenția. Fiind de acord că viziunea lui Eminescu reprezintă o treaptă superioară față de a înaintașilor, găsim schematică împărțirea romanticilor noștri dinainte în două „valuri", anume al „romantismului elegiac", exemplificat prin Cîrlova și Grigore Alecsandrescu și „mesianic" prin „Bălcescu, Russo, Alecsandri etc.". Dacă este adevărat că în preajma anului 1848 doleanțele sociale și patriotice capătă prioritate, nu este de loc neglijabil faptul că Alecsandrescu în meditațiile lui nu este un individualist, ci dimpotrivă. Elegiile relievelor istorice ale poetului sînt de un lirism cu implicații mai vaste. La Cîrlova există accente mesianice ca și la alții care nu au fost amintiți : Gheorghe Asachi, Iancu Văcărescu, Bolintineanu.

La începutul studiului introductiv sînt trecute în revistă diferite aspecte ale prozei lui Eminescu. E demonstrat că raportul cu literatura și filozofia germană nu trebuie exagerat în detrimentul originalității poetului nostru. Pesimismul lui nu este total. Ironia ușoară e exemplificată prin *La aniversară* iar sarcasmul culminează în *Părintele Ermolachie*. Reprezentative pentru filoane realiste, sînt socotite evocările *Aur, mărire și amor*, *La curtea cuconului Vasile Creangă* (*Boerimea de altă dată*). În acestea e găsită o înrudire de atmosferă cu „fiziologiile" lui Alecsandri, Kogălniceanu, Al. Russo, C. Negruzzi. Nu e uitat fantasticul negru din *Fragment* și *Iconostas și fragmentarium* sau fabulosul popular din *Făt-Frumos din lacrimă* și *Poveste indică*.

Terminîndu-și preambulul, autorul studiului insistă asupra faptului că Eminescu a avut „cutezanța de a supune un univers vast rigorilor creației", în care valoarea nu stă „numai în descrierea ci și în vibrația intelectuală".

★

Înainte de a ne opri asupra cercetării amănunțite a operelor de proză ale lui Eminescu de către Eugen Simion e nevoie de unele observații preliminare. Una dintre particularitățile întregii creații a poetului este deplina conciliere dintre unitate și diversitate. Orice poezie a lui Eminescu (bineînțeles nu ne referim la variante) își păstrează individualitatea, fără a se abate de la universul său poetic specific. Cazul este același cu proza lui, de altfel indisolubil legată de opera poetică. Cauzele nu pot fi explicate numai prin găsirea unor eufonii prozodice, frazeologice sau lexicale proprii, sau numai prin proiectarea unei sensibilități originale pe vaste spații și la mari adîncimi. Unitatea operei eminesciene, în orice zonă a conștiinței umane s-ar abate, rămîne indisolubilă mai ales prin anumită imagistică, invederînd folosirea unor situații, comparații și simboluri deschise, adică plurivalente și iradiante. În ultima instanță, avem de-a face cu un metaforism tinzînd la crearea unei mitologii personale, ai cărei termeni sînt mutabili, marcînd interferența între regnuri, între spirit și materie, între vis și realitate, între viață și moarte, între perenitate și efemer, între demonic și serafic, între individual și social. Același metaforism simbolic, implicînd un grad remarcabil de concret, dar și de abstract, ajungînd la tărîmuri inefabile, dă un cuprins nemărginit operei lui Eminescu, susceptibilă de-a fi înțeleasă limitat, sau invitînd la defrișarea unei gîndiri puternice și inepuizabile prin implicații.

Operele lui Eminescu polarizînd fără a-și pierde unitatea, între realitatea stringentă și ficțiunea părînd extravagantă, presupune în cazul unei încercări de clasificare o compartimentare dificilă. De exemplu, în schița *Ioan Vestimie*, un funcționar duce o viață corectă dar banală, mecanică și ternă. Are la un moment dat impresia că e victima unei afazii parțiale și are multe idei ipohondrice. Se face o aluzie că ar fi fost asfixiat cu oxid de carbon. El se simte

însă mai ușor ca oricînd. Pleacă la „cafeneaua sa obicinuită" unde oamenii par a nu-l remarca sau a nu-l vedea. Are ocazia să zărească, în ziar, anunțul propriului său deces, fapt care-l face să creadă că cineva a glumit. Contemplă feeria selenară a nopții cu mai multă sensibilitate ca altădată. Revenit acasă, cade într-un somn letargic. Își revede prietenii, mai comunicativi ca oricînd. Ajunge în buduarul unei frumoase prințese, inaccesibilă pînă atunci, unde gustă euforii drăgăstoase. La miezul nopții se întoarce acasă. A treia zi i se pare „că-l poartă oamenii pe sus", dar se trezi într-o „grădină mare și frumoasă". Apoi pleacă împreună cu iubita la bal, unde nevăzut de nimeni cîntă feeric „ca un glas de vînt, trecînd prin arfa lui Eol".

Schița e la interferența cîtorva formule eminesciene : aceea a dedublării (omul și umbra), a succesiunii și corelației între viață și vis, și a morții semilucide. E pigmentată de o mare doză fantastică și, totuși, exprimă o dezolantă stare socială a timpului dat : ideea că viața strivită de condiția precară creată individului sărac nu poate fi depășită decît prin moarte. Numai decesul îi permite lui Ioan Vestimie să se simtă egal cu prințesa și cu oricine, să se bucure ca alții de frumusețile naturii, să fie iubit și să fie liber, în afara prejudecăților și a legilor promulgate și tacite. Dacă cineva ar încerca o clasificare a prozei eminesciene, împărțind-o în opere fantastice, filozofice, mitologice, humoristice, de critică socială etc., schița *Ioan Vestimie* ar putea fi înscrisă cu succes sub oricare dintre rubrici, fără a-și defini integral mesajul. În aceeași situație sînt majoritatea scrierilor în proză ale lui Eminescu.

Din astfel de considerente, probabil, Eugen Simion evită o clasificare riguroasă a operelor, ceea ce nu-l împiedică de a le ordona în mai multe grupe, pe baza unor înrudiri mai mult sau mai puțin edificatoare. S-ar putea aduce unele obiecțiuni, cum ar fi faptul că nuvela *Cezara* nu are afinități prea evidente cu schița *La aniversară*, alături de care e analizată etc. Toate acestea ar decurge de la indivizibilitatea și diversitatea operei eminesciene.

În studiul de amănunt, Eugen Simion a îmbinat analiza documentată și minuțioasă a fiecărui text, luat în parte, cu desprinderea unor momente caracteristice ale întregii proze eminesciene. Nu lipsesc referirile la concepția care rezultă din unele articole și încercări dramatice ale poetului și, din păcate mai rar, la poezie. Informația e largă, neomițînd părerile criticilor și reluarea în discuție a eventualelor influențe. E încercată o stabilire a raportului dintre *Umbra mea* cu mitul omului care și-a pierdut umbra a lui Adalbert von Chamisso, e discutată ideea vieții în altă planetă, prezentă la Novalis. Privitor la *Sărmanul Dionis* se revine asupra lui Chamisso, e amintit Hofmannsthal, se fac referiri la Schopenhauer și Kant. Nuvela e integrată în circuitul general al tematicii romantice. Cercetînd *Avatarii faraonului Tlà*, Eugen Simion amintește de *Le roman de la momie Avatar*, a lui Théophile Gautier și de literatura fantastică a lui Hoffman și Edgar Poë. Deși astfel de relații la literatura și gîndirea universală nu puteau fi omise, evocarea amplă a poeților și filozofilor germani prin intermediul unor lucrări franceze (după cum rezultă din note), e puțin edificatoare. Reconstituirea comparatistă a opticii poetului nostru era cazul să se facă succint, pe temeiul studiilor cu autoritate existente în această privință. Poate ar fi fost nimerit să se procedeze la fel cu definirea romantismului lui Eminescu în corelațiile cu cel universal, întrucît în studiul introductiv notele distinctive ale curentului sînt relevate cu oarecare timiditate, prin evitarea propriilor observații ale autorului, pe care le înlocuiește prin constatări ale unor cercetători străini (francezi îndeosebi). Unele comparații cu opere aparținînd altor literaturi ne par fortuite. Așa e bunăoară sugestia că Poesis amintește de eroina din *La dame aux camélias*.

În analiza propriu-zisă a prozei eminesciene nu sînt erori de interpretare, poate afară de afirmația că unele propoziții din *Avatarii faraonului Tlà* referitoare la viața anterioară, trăită în Egipt, Angelo le-ar fi spus Cezarei (p. LI). Din text rezultă că discuția era cu enigmatica „doamnă" care nu are aceeași identitate cu Cezara, părînd mai curînd a fi prințesa

sentimentală (p. 242). Dacă autorul studiului e de părere că aceste personaje se contopesc în unul singur, ar fi trebuit să argumenteze.

Calităţile studiului sînt de găsit în judecăţile critice. Eugen Simion intuieşte just grandoarea concepţiei eminesciene, subliniind-o, din păcate, stereotipic. La poet anecdota are „o dimensiune intelectuală" (p. VI). „Romantismul capătă prin contribuţia sa dimensiuni noi" (p. X). *Geniu pustiu* are „o dimensiune filozofică foarte pronunţată" (p. XII). „Partea eseistică a romanului" a fost „concepută pe dimensiuni mai întinse" (p. XIII). Eroul eminescian are „dimensiunea spirituală" (p. XXI) etc.

Caracterizările personajului sînt pertinente. Toma Nour este un „inadaptabil activ" şi alături de Ioan reprezintă, într-adevăr, „tipul demonului visător, faustian, aprig, dar cu mari aripi îngereşti". Corelaţia cu Dionis ne pare judicioasă. Dezamăgirea „Dionis o învinge nu prin acţiune patriotică (ca Toma Nour, Ioan), ci prin aventura onirică, prin evadarea în fantasie". Sîntem de acord că visul la romantici este „şi o formă de detaşare de filistinism".

Nu lipsesc observaţiile cu un caracter mai general: „La Eminescu peisajul este totdeauna asociat cu un sentiment al sublimului şi pus în legătură cu o dorinţă de evaziune de cotidian, de topire în natură, prin integrarea într-un somn mineral". Autorul remarcă, de exemplu, că „Eminescu prezintă cu minuţie detaliile fizionomice, ochii în special", prezenţa unor eroine angelice şi a unor eroi demonici, a cîte unui bătrîn înţelept, tendinţele spre magie şi astrologie ale unor personaje etc., fără a căuta să desluşească locul unor astfel de elemente în concepţia generală a poetului şi fără a încerca descifrarea miturilor şi a marilor simboluri eminesciene.

Analiza corectă a conţinutului operelor, nu în toate cazurile extrage toate semnificaţiile sociale. Un sentiment de insatisfacţie dă raritatea observaţiilor estetice şi faptul că autorul, într-o măsură, izolează proza lui Eminescu, ale cărei particularităţi le surprinde, de creaţia lui poetică. Posibil că din acest motiv cercetarea prozei, cu mai puternice fibre realiste, pare mai concludentă (*Aur, mărire şi amor, Boerimea de altădată, Părintele Ermolachie Chisăliţă, Visul unei nopţi de iarnă*).

Cu toate neajunsurile care s-ar putea găsi, studiul erudit şi onest al lui Eugen Simion rămîne o contribuţie remarcabilă pentru revalorificarea prozei eminesciene.

★

Compacta consistenţă artistică a operei neversificate a lui Eminescu nu e obţinută, decît în rare cazuri, printr-o revărsare prozaică de preciziuni, mai des prin filtrarea poetică a esenţelor. De aceea sîntem de părere că următoarele studii despre proza lui Eminescu, fără a-i neglija specificul, vor nuanţa punctele de interferenţă cu poezia, mijloacele artistice şi simbolurile existente şi în versuri, sau care pot fi corelate cu întreaga optică poetico-filozofică a poetului.

Faptul că opera neversificată a lui Eminescu e mai aproape de poezie, nu infirmă calităţile de prozator, evidente în îndemînarea cu care mînuieşte dialogurile (*Archaeus*) şi capacitatea de a găsi psihologicul pitoresc (*Aur, mărire şi amor, Boerimea de altădată, Părintele Ermolachie Chisăliţă, Moş Iosif*).

Despărţirea netă între efectele poetice şi cele prozaice este, în genere, greu de perceput, fiind mai curînd o chestiune de dozaj. Fac parte din orbita poetică a operei lui Eminescu elementele din proză care, aşa cum am remarcat, se integrează întregii lui concepţii. Aşa e tendinţa reducerii descripţiei la formule a căror nuanţă se schimbă prin repetarea lor în diferite cadre verbale şi proiectarea în diferite situaţii. De asemenea, arta aparentei schematizări, de fapt restrîngerea pînă la elementele sugestive iniţiale, ducînd la un virtual cuprins mai bogat, la îndemîna cititorului.

Imaginile viguroase, amplificate de potenţarea senzaţiilor, obţinînd o mai intensă forţă sugestivă, sînt comune întregii opere eminesciene, ca şi senzaţia cosmosului. Hiperbola la Emi-

nescu uneori o întrece în grandoare pe cea folclorică. Lupta din basmul *Făt-Frumos din lacrimă* devine o competiție între genii. Comparațiile și, uneori, suitele de comparații abundă. Contrastele, de sursă romantică, nu lipsesc într-o lume de îngeri cu inclinații demonice și de demoni cu inclinații angelice. Fabulosul paradisiac, sentimentul sublimului și al colosalului sînt proprii acestei proze. Grandilocvența reținută, nelipsită de patetisme, o întîlnim deseori. Ca în *Scrisori* sînt interpolări ironice sau humoristice în context tragic (*Cezara, Sărmanul Dionis, Archaeus* etc.).

Înrudirile de conținut dintre proza și poezia lui Eminescu sînt evidente. Întîlnim tablouri realiste ale sărăciei, ideea că inegalitatea socială e un izvor al suferinței, provocînd senzația izolării și a incapacității de a se adapta existenței. Transpare teama de realitatea imediată și critica eticii timpului. Găsim personaje iubitoare de trecut. Toma Nour sau Dionis sînt amatori de cărți vechi.

Metaforele și miturile în proza lui Eminescu nu au o intensitate mai mică decît în poezia sa. Simbolica are uneori sensuri limitate, precise. Astfel este imaginea vulturului omorît de romîn (*Geniu pustiu*) pentru a lăsa turturica din ghiare. Alteori incită la interpretarea sensurilor vieții. De această factură este preferința pentru vîrste extreme, pentru tineri și bătrîni, primii simbolizînd elanul vieții (adesea zdrobit), ceilalți înțelepciunea. Eminescu, ca și în versuri, are inclinația prezentării frumuseților diafane de efebi și adolescente, uneori înveninați de o dragoste catastrofală, dar și a celor de-o teapă cu „bătrînul dascăl". Așa sînt Euthanasius, Ruben, moș Iosif, „polihistor" providențialist fără a fi „geocentrist", unele personaje din *Boerimea de altădată* etc. Împărțirea în îngeri neexperimentați, cu avînturi, și demoni atotcunoscători are o semnificație asemănătoare.

O bună parte din simbolurile și miturile eminesciene pleacă de la ideea unității și eternității universului, aflat într-o transformare perpetuă. De aici animarea elementelor naturii, coordonarea lor cu stările sufletești (ca și la alți romantici), mutații de la concret la ideal și viceversa. Luna și stelele (ca în versuri) sînt o expresie a perenității cosmosului iar ochii o dovadă de eternitate a umanului. Aștrii și ochii fac legătura dintre elementele cosmosului, fiind simboluri ale integrității universale prin sfericitate. Înrudirea dintre regnuri, a omului cu ele și a fluctuației dintr-o stare în alta, sînt un mod de a demonstra această unitate. De aici lucoarea marmoreană sau metalică a fețelor palide amintind de nestemate. Interferența dintre vis și realitate, viață și moarte, ca și moartea semilucidă (somnul letargic plin de vise) sînt alte modalități de a ilustra unitatea cosmică, uneori alături de ideea kantiană a inexistenței spațiului și timpului. În același scop e folosit mitul dedublării (Dionis-Dan, Riven-Ruben, personajul din *Umbra mea*, marchizul Bilbao) și a metempsihozei (*Archaeus, Avatarii faraonului Tlà*).

Eugen Simion, în studiul său introductiv, printre altele arată, fără a insista, că la Eminescu se pot găsi „simfonia naturii și sentimentul culorilor pe care receptaculele fine ale romanticilor le-au descifrat înainte de simboliști". Afirmația merită unele precizări. „Simfonia naturii" și „sentimentul culorilor" au în genere alte sensuri la poeții aparținînd celor două curente. O punte de legătură o fac poeții presimboliști. Întrebarea este dacă la Eminescu întîlnim elemente care prefigurează simbolismul. Se poate răspunde afirmativ. Deși primul teoretician al curentului postromantic, la noi, a fost Macedonski, nu întîmplător mare parte dintre simboliștii romîni la început au fost într-o măsură eminescieni. Este interesant că nuanțele simboliste sînt mai ușor identificabile tocmai în proza lui Eminescu. Nu ne referim numai la fragmentele de poem în proză, evidente în *Toma Nour în ghețurile siberiene* unde lugrubul fastuos e realizat printr-o simfonie fantastică a nordului, cu un infernal paradis glacial dezolant, în *Moartea Cezarei* sau în descrierea grădinii din lună (*Umbra mea*), dar și la alte dovezi în acest sens.

Mai întîi trebuie reținută ideea unității lumii, la care ne-am referit, apropiată de acea a lui Novalis, recunoscut precursor al simboliștilor. De asemenea, fantasticul eminescian amintește de scriitori care au anticipat curentul, cum sînt Hoffman și Poë. Setea infinitului și a indefini-

tului, spectaculosul măreț, fiorosul macabru, ca și amestecul de idealism și realism, sînt caracteristice atît romanticilor cît și simboliștilor.

Sînt de luat în seamă într-adevăr obsesiile coloristice din proza lui Eminescu. Folosirea sugestivă a nuanțelor, euforiile și tristețile cromatice, ca expresie a stărilor humorale, evocarea metalelor și pietrelor prețioase în accepțiune coloristică, devenită o hieroglifă a universului, o regăsim la simboliști.

O altă trăsătură importantă în acest sens e constatarea urbanității sufocante și căutarea edenurilor la Eminescu. Natura nu este sălbatică în proza marelui poet ca la romantici (și în unele versuri ale lui), nici comprimată în parcuri și sere ca la simboliști. Ea este arhitectonic construită amintind totuși, prin aceasta, de simboliști (insula lui Euthanasius, paradisul floral și al fluturilor în care stă baba malefică din *Făt-Frumos din lacrimă*, insula mirifică visată de Ioan, grădina transparentă din lună, insula feerică „în mijlocul unui lac subteran" a faraonului Tlà).

Presimbolistă este și obsesia mecanicității ducînd la acordarea unei gesticulații făpturilor umane neînsuflețite. La Eminescu găsim statui dansînd, oameni de fier mișcîndu-se. Acest fantastic ca la Hoffman și Poë își are izvorul în dezvoltarea tehnicii care a favorizat alcătuirea unor surogate umane, chipuri de ceară sau alte materiale, mișcate prin bîlciuri de mecanisme invizibile în sunetul caterincilor. Acestea vor impresiona mult pe simboliști, care aveau să le asocieze imaginea cu ale filistinilor.

Ediția prozei lui Eminescu, completînd orizontul general al creației marelui poet pentru public, deschide și perspectiva unor variate interpretări.

Valeriu Ciobanu

MIHAIL EMINESCU, *Poezii* (Colecția Biblioteca școlarului)

Ceea ce se cuvine relevat dintru început în legătură cu această ediție a poeziilor lui Eminescu e faptul că ea marchează un avans serios în înțelegerea mai nuanțată a scopului, ținutei și nivelului colecției căreia i se subsumează. Cu puține excepții, aci domina pînă de curînd un soi de didacticism pernicios, o teamă că cititorii nu vor înțelege lucrurile dacă ele vor fi spuse într-un limbaj mai evoluat, mai exact și limpede, o lipsă de relief și inițiativă ce făceau ca aerul culegerilor să fie nu o dată aproape irespirabil. O schemă foarte discutabilă de cititor (fie el — cum se cuvenea în primul rînd — elev, profesor sau iubitor de literatură în general), cam fetișizată, sacrifica de multe ori sensul fundamental al rațiunii de a fi al însești colecției. Considerată însă mai serios și ținînd a o face un instrument mereu mai adecvat în procesul de pătrundere a literaturii în școli (ca și, uneori, dincolo de băncile ei), colecția aceasta ar putea și chiar pare a deveni, pe lîngă un potrivit ghid de istorie literară și estetică, și un mijloc remarcabil de înfrîngere a unor inerții din domeniul metodicii, al didacticii și pedagogiei în general, de zdruncinare a încrederii prea mari acordată uneori schemelor, în pofida unor realități convingătoare ale vieții. Între o asemenea carte și manualul obișnuit e o diferență de grad ce n-ar trebui scăpată niciodată din vedere. Ea ar duce și la mai fina trasare a profilului colecției. Pentru că, indispensabilă, aceasta se cuvine a-și justifica în mod superior necesitatea și a-și ridica cititorii la nivelul corespunzător scopului urmărit.

În legătură cu ediția ca atare, beneficiind de prefața și notele (adică selecția citatelor ce alcătuiesc anexa cu *Aprecierile critice*, *Tabloul biobibliografic* și *Temele*) criticului și istoricului literar George Munteanu, cîteva lucruri solicită mai ales luarea aminte a cititorului. Autorul, om cu experiență atît în privința studierii operei lui Eminescu (despre care a scris în mai multe rînduri, îndeosebi în revista „Contemporanul" unde a anunțat și un studiu mai amplu, și publicînd recent o remarcabilă sinteză asupra vieții și operei poetului în „Lupta de clasă"), cît și în cea a activității didactice, a găsit mai peste tot în prefață tonul și nuanța potrivită colecției, știind să dozeze judicios informația generală cu detaliul, datele vieții și ale operei, părerile altor eminescologi și opiniile sale, trasînd liniile de forță ale unui limpede profil al autorului *Luceafărului*, precum ar fi fost de așteptat, în mare, în atare împrejurări. Se înțelege, prefața nu-i și nu trebuie să fie un model (nici nu-și propune asemenea scopuri), dar ea constituie un indiciu de ce s-ar putea realiza pe acest teren, cu încă puțin efort din partea autorilor și a editurii care, chiar atunci cînd tipărește cărți destinate în primul rînd școlii, nu-i una *pedagogică*, ci a *tinereții*. Pedagogia ei are altă formă decît cea fixată prin programa școlară în sens strict, ori decît cea practicată în *Editura didactică și pedagogică*. Sîntem în fața unei pedagogii ce se realizează prin intermediu *estetic* și nu *normativ*, a unui auxiliar, superior și elastic în multe privințe, incomplet în altele, dar extrem de util cînd e bine utilizat. Prefața lui George Munteanu propunînd, pe baza unor sugestii mai vechi, o interesantă succesiune a fazelor de dezvoltare a activității poetului, fixîndu-i coordonatele de bază între care se înscrie ea, se menține totodată și în cadrele unui elevat nivel pedagogic, spunînd mai tot ce se cuvenea spus cu un astfel de prilej, printr-o bună organizare didactică a materialului. Gîndită însă, și nu adăugată, latura didactică a expunerii nu mai ia acel ton sicîitor, pedant, al unor încercări similare, ci se înscrie direct substanței celor spuse. Avem astfel o excelentă prefață didactică. Chiar unele laterale dezacorduri cu cîte o afirmație a autorului, căzînd în afara obiectivelor prefeței, nu au aci decît un sens delimitativ și, mult mai puțin decît s-ar crede, negativ. De asta vor fi menționate printre alte cîteva rînduri ce urmăresc a semnala o seamă dintre formulările și opiniile meritorii ale prefațatorului. Așa, spre pildă, n-avem sentimentul că „opera lui Eminescu devine prilejul unei tot mai temeinice uimiri și admirații, pentru că înțelegem tot mai bine cît de ingrate puteau fi condițiile care au prezidat la alcătuirea ei" (p. 6). Dacă opera n-ar fi cum este, e de văzut dacă simpla înțelegere a condițiilor, fie ele și înzecit mai ingrate, ne-ar fi stîrnit admirația estetică de care-i vorba. E foarte adevărat apoi, că «avîntul de scurtă respirație introdus de burghezie în viața publică, înainte de 1848, a degenerat repede în politicianism și exploatare de clasă, înfăptuită cu metode perfecționate, „constituționale" » dar a adăoga apoi că „nimic bun nu mai era de așteptat în această privință (a unificării și împingerii la mari înfăptuiri energiile sociale, cum se exprimă plastic autorul puțin mai sus — n. n. *G. M.*) după instaurarea regimului coaliționist burghezo-moșieresc, la 1866" (p. 6, 7), poate că nu constituie o modalitate destul de clară și convingătoare de a atrage încă o dată atenția asupra șubrezeniei unui regim. Am fi vrut, de aceea, ca istoricul literar să se oprească o clipă mai mult asupra faptelor. Evident, nu George Munteanu e întîiul care face o asemenea afirmație ; cum ea are însă, oarecare circulație, prilejul unei încercări de a preciza, fie și în mare, lucrurile nu trebuia scăpat. Tot așa poate că e cam prea mult a se vorbi de „nelegiuirea săvîrșită de vechea societate față de Eminescu", de „amintirea crimei" care „a rămas intactă, din generație în generație". De la un punct înainte „crima" și „nelegiuirea" e și a medicinii care nu găsise atunci mijlocul de tratare a afecțiunilor de natură luetică ; acuzația patetică și în parte justă, pare astfel ușor unilateralizantă.

Cînd trece însă pe terenul istoric-literar, sau la analiza operei, autorul face nu o dată, ca şi pe teren sociologic, de altfel, remarci demne a fi luate îndată în seamă. Bunăoară, vorbind despre întîiele poezii publicate de Eminescu, George Munteanu aminteşte cu mult simţ al nuanţelor faptul că în ele întîlnim deopotrivă „toate stările sufleteşti fundamentale ale înaintaşilor (...), însă nu ca simple parafraze lirice ale unor motive în circulaţie, ci retrăite din perspectiva noii generaţii, aduse la un nivel al celei mai stringente actualităţii" ; „în toate acestea e o anticipare a tonurilor şi problematicii care nu peste mult vor distanţa dintr-o dată pe noul poet de înaintaşii şi contemporanii săi" (p. 11, 12). Una dintre alte fine observaţii e aceea că la Eminescu predominînd „autoinstruirea după metode proprii, funcţionale, adaptate necesităţilor reale" ale spiritului său ; pornind de la ea putem arunca, eventual încă o dată şi în alt context, ideea că schopenhauerismul său e unul strict funcţional şi nu structural.

Chiar dacă afirmaţia că tensiunea „intelectuală şi afectivă — ivită din împotrivirea poetului faţă de filistinismul vieţii contemporane — constituie însăşi condiţia şi *legea* de dezvoltare a creaţiei eminesciene, definindu-i *toate* particularităţile şi situîndu-l pe marele poet în familia celor mai caracteristice spirite ale romantismului european protestatar" (s.n.), ni se pare cam prea tranşantă — temperată de entuziasm, ea se cuvine reţinută, ca şi aceea preţioasă şi dreaptă, că unele concluzii pesimiste ale poetului nu-s de fapt decît „expresia *refuzului de a ajunge la compromis cu o realitate detestabilă*", că pesimismul său are o nuanţă combatantă, eroică chiar, ori aceea că „creaţia eminesciană urcă trei trepte distinctive, în drumul ei spre desăvîrşire", fie şi cu rezerva că denumirile pentru cea de-a doua (*prima maturitate creatoare*) şi a treia (*maturitatea deplină*) nu-s tocmai fericit găsite. Curioasă ni se pare, de la un punct înainte, tentaţia prefaţatorului de a descoperi încifrate în versurile poetului legi ale ştiinţei şi a le justifica parţial prin aceasta. Că faptul e posibil nimeni nu va nega, că Eminescu s-a preocupat intens de ştiinţe şi cu mult folos pentru creaţia lui iarăşi (vezi şi articolul acad. Aurel Avramescu *Preocupări ştiinţifice în „Caietele fiziografice"*, în „Luceafărul" din 6 VI 1964), dar toate acestea constituie *surse* şi nu ilustrări, poetul, cum remarca George Ivaşcu în *Gazeta literară*, nr. 3, 1964, trăind ideile „în fibrele cele mai intime ale spiritului" şi oferindu-ne o viziune *estetică* asupra lumii, nu una *ştiinţifică*, ce ne-ar interesa, de altfel, într-un atare context, mai puţin. Că viziunea lui estetică este în concordanţă cu ştiinţa cu atît mai bine, dar dacă în loc ca „viziunea siderală şi complementul ei afectiv" din *Luceafărul* să fi anticipat „ceea ce ne-au comunicat deunăzi un Gagarin sau un Titov", ar fi contrazis flagrant realitatea constatată, era el oare prin aceasta mai puţin o „capodoperă între capodopere" cum frumos parafrazează autorul titlul unui roman al lui Camil Petrescu? Ce ne-am face atunci cu Dante? Se înţelege, argumentul e de luat întrucîtva în seamă dar nu e unul hotărîtor şi bine face autorul luîndu-l în seamă numai în trecere.

Pornind de la ideea că „Eminescu a fost resimţit foarte curînd ca o supremă justificare a poporului romîn în planul dezvoltării intelectuale a omenirii" (am zice mai curînd *artistice*), de la „capacitatea lui de a trăi viaţa în toate ipostazele şi la toate nivelurile, printr-o organică supunere la anticul principiu al împărtăşirii din tot ce e omenesc", de la „suprema încordare a puterilor sale uriaşeşti", de la constatarea că în esenţă „tot ce trebuia spus a fost spus" etc., autorul conchide cu justeţe că „prin întreaga convergenţă a înţelesurilor ei, creaţia eminesciană pledează pentru idealul de fericire simbolizat în *Luceafărul* (cu pricepere şi la obiect discutat), adică pentru năzuinţa de a ne îndruma toate trăirile într-un făgaş al plenitudinii, al fidelităţii faţă de marile aspiraţii ale umanităţii, al unei ţinute morale conştiente, de înaltă intelectualitate.

Frumusețea unui asemenea ideal de fericire îi asigură operei lui Eminescu permanenta expansiune în spațiu și timp, universalitatea" (p. 36).

În privința aparatului critic, a anexelor pedagogice ale ediției, am observa mai întîi că sînt cu mult simț al nuanței, cu atenție și știință tăiate citatele ce formează acel corp al *Aprecierilor critice*, în care cei mai reputați specialiști, oameni de artă, de la Eminescu pînă la zi figurează cu cîteva fraze edificatoare și care, împreună, dau o imagine a universului eminescian, privit în laturile lui esențiale. Ele indică totodată și avansul făcut în cunoașterea acestei opere de la Maiorescu încoace (care a spus, însă, cum se vede și de aci, cîteva lucruri esențiale, de netăgăduit, despre marele său prieten, fundate, spre deosebire de Gherea, bunăoară, care era speriat parcă de faptul că opera poetului e prea mică — pe cunoașterea in extenso a acesteia).

Tabloul bibliografic, ce urmează, e întocmit cu îndemînare, cu abilitate în a strecura cît mai multe și necesare date despre poet și opera lui și poate, cu riscul chiar de a lungi puțin lucrurile peste limita lor actuală, încă un strop din densa erudiție a autorului de-ar fi fost lăsat să cadă ici și colo, acest succint tablou ar fi fost încă mai atrăgător și evocator. De s-ar fi amintit cine erau părinții lui Gheorghe Eminovici și ai Ralucăi Iurașcu, adică bunicii poetului, ori de s-ar fi consemnat mai amănunțit itinerariile străbătute de el în compania actorilor (inclusiv cel împreună cu Iorgu Caragiale, chiar dacă nesigur), tabloul cîștiga parcă un aer mai familiar, care-i lipsește acum în parte. De asemenea, perioada 1858—1865 ar fi fost nimerit a fi consemnată (pe cît posibil) an cu an, pentru a evita posibilele confuzii ce se pot crea acum. Dacă cerința de a se fi notat, pe lîngă ani, numărul și luna în care publică de fiecare dată Eminescu în „Familia" (ca și în „Convorbiri literare" și în alte periodice ale vremii) poate fi socotit ca izvorînd dintr-un anume pedantism (deși și-ar avea rostul lor astfel de date), cea de a consemna măcar aici cîteva dintre articolele mai însemnate ale poetului („cel mai mare gazetar al trecutului nostru" — cum e numit, pe bună dreptate, la p. 17), ni se pare pe deplin justificată. Altfel cerem parcă, atunci cînd nu e cazul, credit în alb cititorului. De asemenea, pe lîngă menționarea unor astfel de titluri, am fi vrut o însemnare mai concretă despre activitatea desfășurată de Eminescu în direcția unificării societăților studențești din capitala imperiului austro-ungar, despre proiectele lui dramatice, despre perioada revizoratului școlar (proiecte, idei, măsuri etc.), care, toate, ar fi lărgit relativ puțin cadrul tabloului, dar l-ar fi făcut mai plin de relief.

Privite strict cantitativ, observațiile de pînă aci pot părea relativ numeroase și oarecum în contradicție cu afirmația că ediția aceasta e una dintre cele mai bune (sub raportul aparatului critic, mai ales, dar și sub cel al textelor ca atare) din colecția *Biblioteca școlarului*. Fapt este însă că substanțial ele sînt totuși puține și nu fac, în fond, decît să sublinieze calitatea lucrării, știut fiind că o scriere slabă nu poate incita spiritul critic să se exerciteze, descurajîndu-l.

Un cuvînt, totuși, despre corpul ediției. E dificil a susține peremptoriu că „volumul de față cuprinde cele mai reprezentative versuri ale marelui nostru poet", chestiunea alunecînd de la un punct în subiectivism și aproape oricine putea cita alte versuri tot atît de reprezentative neincluse aci. Că sînt în volum *unele din cele mai reprezentative poezii ale lui*, e indiscutabil, însă. Apoi, ca o regulă mai generală, ar fi poate nimerit ca piesele discutate în prefețe (măcar cele bune) să fie selectate și în ediție, pentru a nu se întîmpla ca aci, unde la p. 16 George Munteanu vorbește despre importanța unei piese postume ca *Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci*, iar în sumar aceasta nu figurează, prefațatorul cerînd fără să vrea să fie crezut pe cuvînt sau obligînd cititorul să apeleze la altă ediție.

George Muntean

GH. BULGĂR, *Eminescu despre problemele limbii romîne literare*

Meritul cel mai de seamă al autorului acestei cărți ni se pare a fi, în cazul de față, acela de a fi scrutat opera poetului în cvasiintegralitatea ei și de a fi extras din ea, grupîndu-le în jurul cîtorva probleme, o seamă dintre textele care luminează complexitatea opiniilor acestuia în privința „romînei literare" din vremea sa. Se înțelege, această utilă carte la care ne referim nu este o antologie, o culegere de texte eminesciene referitoare la limbă (deși, în urma lecturii ei rămîi cu impresia că s-ar putea constitui pentru uz didactic și un astfel de volum), ci un comentariu (izvorît dintr-o bună cunoaștere a lucrurilor) al părerilor poetului și, din cînd în cînd, și ale celor care au mai privit, fie și accidental, opera lui din această perspectivă. Nu-i mai puțin adevărat că acest comentariu se sprijină, precum și trebuia să fie, de altfel, spre a fi în totul convingător, pe un masiv lot de citate din scrisul eminescian, ca și pe o amplă și variată bibliografie care, dimpreună, îi înlesnesc cercetătorului să urmărească și să releve pas cu pas preocupările poetului în această direcție, ideile, lecturile, părerile exprimate de el în diferite ocazii, din care, din toate, acesta ne apare ca unul ce s-a interesat cu consecvență de problemele limbii noastre în general și ale celei literare în special, ajungînd la o seamă de constatări și concluzii care indică și aici o gîndire sistematică, o orientare sigură în hățișul de teorii ce erau atunci în circulație, o cunoaștere mai ales și o înțelegere a datelor problemei tulburătoare în exactitatea, actualitatea și profunzimea ei.

De altfel, cartea de față este într-o măsură și o reluare a celei mai vechi a autorului, intitulată puțin în alt chip dar substanțial nediferită de cea actuală decît prin proporțiile-i mai reduse, printr-o argumentare mai puțin prestigioasă a opiniilor relevate și, ici, colo, printr-o organizare mai șubredă a materialului propus. E vorba de *Eminescu despre problemele limbii literare*, apărută în 1955, sub auspiciile Societății de științe istorice și filologice. Pe parcurs autorul a mai scris despre unele probleme de limbă pe care le-ar ridica opera lui Eminescu, vădind o constanță lăudabilă în studierea pe toate fețele a acesteia. În 1957 publică, bunăoară, o interesantă culegere de texte intitulată *Scriitori romîni despre limbă și stil*, în care din Eminescu erau reproduse cîteva elocvente mărturii. Culegerea, în treacăt fie amintit, era utilă și, cum s-a epuizat prea repede, o editură ar putea reține necesitatea retipăririi ei, bineînțeles luîndu-se în seamă noile progrese în cercetarea moștenirii noastre literare, lărgind-o și îmbogățind-o la nivelul cuvenit, prevăzînd-o cu o introducere ceva mai amplă și nuanțată, cu un aparat critic riguros și respectîndu-se cu severitate contextul din care se extrag asemenea mostre. O astfel de carte, cînd e bine făcută, poate interesa nu numai cititorii angrenați în procesul de învățămînt, ci și pături mult mai largi ale acestora, preocupați de istorie literară, limbă literară, stilistică, scriere cursivă și corectă etc.

A urmat un articol în „Limba romînă", nr. 3, 1958, care, sub titlul cam pripit, *O operă literară inedită*, discuta, în marginea transcrierii rămase de la Eminescu (și nu *copierii*, cum zice acum autorul la p. 39) a acelei *Vedenie ce au văzut un schimnic Varlaam de la mînăstirea Secul din Moldova, la anii de la zidirea lumei 7329, iar de la întruparea Mîntuitorului nostru Isus Hristos, 1821*, o seamă de probleme în legătură cu limba (care-i, cum bine se precizează, cea de la 1875 — data transcrierii — și nu cea de la 1821) și intervențiile poetului în text, marcînd astfel o utilă contribuție de istorie literară, cu atît mai mult cu cît înainte scrierea fusese doar semnalată, iar de curînd atribuită lui Vasile Pogor (textul de la 1821), cum la obiect argumentează Emil Vîrtosu în *Studii și materiale de istorie medie*, vol. II, 1957, unde se publică și textul *Vedeniei...*

Cîtev notabile referiri la Eminescu sînt de reținut apoi din *Scriitorii romîni și dezvoltarea limbii literare moderne* („Limba romînă", 1/1960), urmînd *Cuvinte rare în opera lui Eminescu*

(„Limba romînă", 1/1961) şi articolul apărut în „Limbă şi literatură", 6/1962, *Expresia poetică în proza literară a lui M. Eminescu*. Autorul a lucrat, de asemenea, sub conducerea lui Tudor Vianu, într-un colectiv care urmează să dea tiparului o parte din *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu*, şi anunţă continuarea „acum a studiului lingvistic şi stilistic al variantelor eminesciene", ţinînd ca, măcar pe o anume latură a operei poetului, dacă nu pe întreaga ei cuprindere, să devină unul dintre cunoscătorii ei avizaţi. Luînd în seamă şi lăudînd o asemenea consecvenţă în timp a preocupărilor sale, i s-ar putea observa totuşi cercetătorului o anume dependenţă de izvoare şi de contribuţiile critice şi istoriografice anterioare, care-i neutralizează într-un fel aportul, îi subjugă parcă propriile-i opinii, chiar înăbuşindu-i-le cîteodată şi ştergînd uneori relieful personal al paginii. De aceea, o mai viguroasă independenţă în faţa faptelor, o dominare de sus a lor şi o strîngere mai accentuat personală a expresiei, i-ar releva încă mai bine meritele, altfel reale dar, din pricinile arătate, uşor estompate.

Revenind la volumul în discuţie e de notat, dimpreună cu autorul, că faţă de anteriorul său, acesta beneficiază de „documentări şi comentarii sporite, cerute de progresul actual al cercetărilor de specialitate", la care s-au „folosit şi rezultatele mai noi ale acestor cercetări" (p. 8). De asemenea, introducerea în titlu a precizării că e vorba acum de modul în care vedea Eminescu problemele limbii *romîne* literare şi nu ale limbii literare în genere îşi are importanţa şi rostul ei. Pentru că, deşi sistemul său de idei izvora din cunoaşterea problemelor limbii şi limbii literare în general şi are în cîteva date ale sale o valabilitate de principiu mult mai largă, obiectul asupra căruia au fost aplicate, materialul prin care s-au exemplificat ele, este cel mai adesea (dacă nu chiar exclusiv) acela al limbii şi limbii literare romîneşti, aceasta interesîndu-l pe el în cel mai înalt grad. Aşadar, era firesc a se cerceta mai cu seamă opiniile despre *această* limbă şi ar fi fost iarăşi cum nu se poate mai nimerit a se semnala, într-un cadru ca al cărţii de faţă, şi valabilitatea mult mai extinsă, uneori chiar pînă la nivelul limbii şi limbii literare în general, a acestora, marcînd astfel şi pe acest teren cîteva puncte ale universalităţii gîndirii lui; ar fi de aşteptat ca la o nouă ediţie a cărţii să se ia în seamă şi astfel de probleme, conturîndu-se mai exact sistematica gîndirii eminesciene aplicată într-o asemenea dezbatere. Aceasta cu atît mai mult cu cît autorul însuşi îşi asumă o asemenea utilă povară cînd aruncă în treacăt ideea despre „profunda originalitate a gîndirii poetului, multilaterala lui activitate culturală şi legăturile strînse pe care el le-a avut cu diversele domenii ale ştiinţei şi culturii din epoca sa", care s-ar releva, într-un asemenea context şi cu un apel mai stăruitor la darurile metodei comparative, mult mai pregnant. Faţă de ediţia precedentă, mai riguroasa dispunere a faptelor pe capitole şi în interiorul acestora, înlesneşte acum o orientare mai suplă în cuprinsul cărţii, ca şi posibilitatea revenirii rapide exact la chestiunile care ne-ar putea interesa. Pornind de la constatarea că „opera lui Eminescu reprezintă un moment capital al dezvoltării literaturii şi limbii poetice romîneşti", autorul urmăreşte metodic gîndurile poetului în privinţa limbii noastre literare, pe care le caută şi le evidenţiază, aproximativ în toată întinderea operei celui ce avea să „toarne în formă nouă limba veche şi-nţeleaptă". (Toată această strădanie ar fi cîştigat încă mai mult relief, dacă opiniile eminesciene în această direcţie ar fi fost urmărite şi în procesul lor de clasificare, de evoluţie, de la întîiele semne ale abordării lor pînă la ultimele note despre ele. Dinamica lor vie ar fi putut stîrni un interes mult mai larg decît prezentarea oarecum statică şi uneori cam prea în afara contextului ce a determinat aşternerea lor pe hîrtie.) Se înţelege că Gh. Bulgăr n-a putut rezista cu totul tentaţiei de a arunca din cînd în cînd cîte o idee în legătură cu importanţa contribuţiei practice aduse de poet la dezvoltarea limbii noastre literare, încît (mai ales în cadrul consideraţiilor introductive şi în cel al concluziilor), pe lîngă părerile poetului despre limbă în general şi despre limba literară îndeosebi, pe lîngă cele ale cercetătorului despre ele, mai întîlnim şi opinii ale acestuia în legătură cu limba lui Eminescu şi importanţa ei. Acestea ar fi fost mai nimerit a fi formulate succint în introducere, atît ca o completare la importantele

contribuții teoretice ale poetului la lămurirea diverselor aspecte ale limbii romîne literare, cît și pentru a sublinia modul cum s-a răsfrînt gîndirea teoretic asupra problemelor limbii în cîmpul activității lui creatoare și intercondiționarea ce le caracterizează. Așa cum sînt, răspîndite, ele se pierd oarecum, în dauna studiului ca atare. De s-ar fi procedat însă, ca mai sus, exista și posibilitatea de a schița concordanța (cu minime inconsecvențe) dintre evoluția gîndirii teoretice a poetului și practica sa artistică, o lumină ivită într-un loc aprinzîndu-le în cazul lui și pe cele din jur și prezidînd cu severitate la claritatea expresiei pe care o iau „gîndirile și imaginile" sale.

În legătură cu *considerațiile introductive* amintite, ar fi de observat că e greu de susținut faptul că poezia *Epigonii*, din 1870, putea fi și expresia unei dorințe a poetului de a-și însuși pe lîngă valorile artistice ale înaintașilor, și limba și mai ales ideologia acelora. E, dimpotrivă, acolo vorba de o poziție critică foarte fermă și judicioasă (cum se vede și din scrisoarea de la 17 iunie 1870 adresată lui J. Negruzzi), între altele, de un manifest a cărui iconoclastie față de predecesori e exprimată prin admirație, iar cea față de contemporani prin vizarea scepticismului față de „propriile creațiuni" ale lor (p. 9). Tot acolo, menționîndu-se acțiunea de combatere împotriva latinismului pe care a întreprins-o Lambrior, n-ar fi stricat să se amintească și rolul lui Maiorescu, precum și cel al lui Hasdeu, nu numai prin *Trei crai de la răsărit* ci și prin temeinice studii de filologie și lingvistică pe care le-a publicat. Nu e de crezut că între 1870—1880, adică în vremea cînd scriau și erau și jucați Alecsandri, Hasdeu, Caragiale, mesajul patriotic al lui Iancu Văcărescu din *La deschiderea teatrului* (1819) „a fost uitat". Sigur că existau autori și piese de nebăgat în seamă, dar faptul e comun tuturor epocilor literare, iar atunci, din moment ce cei trei conlucrau în spiritul îndemnurilor Văcărescului din urmă, înseamnă că acestea n-au fost „uitate", iar constatarea noastră pornește dintr-o prejudecată. Altfel, ca preliminarii la ceea ce urmează, *considerațiunile* sînt de o neîndoielnică utilitate, transcriind cîteva dintre cercetările și impresionantele intuiții în materie de limbă ale aceluia despre care Slavici, uimit, avea să mărturisească : „Exigențele lui în ce privește forma erau atît de mari, încît nu se mulțumea ca limba, ritmul și rimele să fie de o corectitate (sic !) desăvîrșită și să se potrivească cu simțămîntul reprodus, ci ținea ca muzica limbii să fie și ea astfel alcătuită, încît să simtă ceea ce voiește el și cel ce nu înțelege vorbele".

O aserțiune cum e aceea notată la capitolul despre *Temeiurile istorice ale limbii literare moderne*, că „poziția pe care o ia Eminescu față de legătura literaturii cu viața și cu realitatea este cu totul diferită de cea apărată de partizanii artei pentru artă, în frunte cu Maiorescu", apare, pentru cine cunoaște scrierile și legăturile celor doi, ca și în funcție de ultimele cercetări, puțin cam prea tranșantă și nu tocmai în lumina adevărului. Că poetul va fi „văzut mai adînc, mai bine, sarcinile literaturii, ale cultivării limbii" poate fi adevărat, dar și Maiorescu „era atașat tradițiilor poporului și cunoștea temeinic fondul popular și istoric al dezvoltării culturii noastre", cum se spune (p. 28) despre Eminescu, încît deosebirea, dacă există în aceste chestiuni, trebuie căutată în altă parte. În același capitol, nota lui Scurtu despre obiceiul lui Eminescu de a reproduce în „Curierul de Iași" „bucăți din scrieri mai vechi", ar fi putut duce la un comentariu mai substanțial al unor asemenea texte reproduse, la discutarea mai largă, eventual, a temeiurilor pentru care Eminescu le reproducea, în caz că ele au fost depistate integral sau, ceea ce ar fi fost și mai interesant, la reverificarea lor și, dacă era posibil, la identificarea unor astfel de șiruri încă. Tot acolo se dă, dintre altele, un fragment al unui fragment dintr-un manuscris vechi din 1790, reprodus de poet în „Curier..." și cuprinzînd „gîndirile lui Oxenstierno", care i-a servit ca izvor de inspirație pentru *Glossa*, tipărită în 1883. Și de aici poetul reține „interesante... proverbe romînești asupra comediei cei de obște"... care, înainte de a-i servi lui ca izvor de inspirație putea să-i stea, ca un posibil model, în față lui Anton Pann (dacă acesta va fi cunoscut cumva manuscrisul). Cert e, însă, că pe acela traducătorul lui Oxenstierno îl premerge întrucîtva.

Iată chiar fragmentul citat de Bulgăr (p. 39) stîrnind sugestive rezonanţe şi îndemnînd la legături cu scrisul pannesc: „Lumea-i ca o oglindă, în care se găteşte omul, ca să arate precum nu este, ea-i ca o comedie, în care fiecare joacă rolul său şi unde cel mai de rîs prinde locul cel mai bun. Ea e un liman, unde unul soseşte şi altul purcede; unul se bucură de cel ce vine şi altul se întristează de cel ce purcede. Ea-i ca un spital plin de orice patimi... Lumea-i ca un bîlci, unde unii cîntă, alţii joacă, unii vînd, alţii cumpără, unii beau şi chiuesc, iar alţii numai privesc...". Pana lui Pann pare muiată, ici şi colea, în asemenea parfumuri. Dar prin el, prin Oxenstierno, ca şi prin scrisul poetului, am intra, de-am călca pe terenul izvoarelor şi asemănărilor, într-o lume ce trece peste interesul unor însemnări ca acestea.

Printr-o serie de bune judecăţi şi constatări (uneori repetate, ceea ce le cam scade interesul, precum acesteia reîntîlnită aproape în aceiaşi termeni şi în alte locuri: „În creaţia sa poetică, Eminescu a valorificat limba vechilor scrieri dînd loc cuvintelor şi locuţiunilor în versurile sale", p. 38), autorul încheie secţiunea privind temeiurile istorice ale limbii literare moderne la Eminescu şi deschide o alta, tot atît de atrăgătoare pentru cine i-ar urmări consecinţele teoretice şi practice în cazul lui. E vorba de *Limba populară şi limba artistică* (p. 42), poetul demonstrînd la vremea lui, împotriva unor contemporani obtuzi că, aşa cum bine sintetizează Bulgăr, „adevărata dezvoltare şi perfecţionare a limbii scrise, a limbii poetice, nu se pot înfăptui decît pornind de la fondul istoric viu, popular al limbii vorbite". Şi iarăşi o prevenire, metodologică, izvorîtă din realitatea operei, importantă: „Consideraţiile lui în legătură cu limba populară se leagă însă şi de preţuirea limbii vechi, căci adesea e destul de greu să facem deosebirea între ceea ce e vechi în limbă şi ceea ce este popular". Cu acestea se trec în revistă, apoi, o serie de mărturii ale poetului, evidenţiindu-se preţuirea lucidă şi critică a acestuia deopotrivă pentru limba veche ca şi pentru cea populară şi conchizîndu-se că „el rămîne un îndreptar, un fundament esenţial, pentru progresul limbii şi literaturii noastre" (p. 56).

Într-un loc (p. 57), se face o judicioasă şi necesară precizare în legătură cu rolul poetului în evoluţia limbii noastre literare, menţionîndu-se şi opiniile mai vechi în acest sens şi mai ales punîndu-l pe cititor în gardă în faţa unei posibile fetişizări a lucrurilor: — „În trecut se vorbea, în termeni improprii, despre „crearea" limbii literare de către Eminescu. Scriitorul însă, oricît ar fi de mare, nu poate modifica structural limba, ci îşi creează doar *anumite* tipare individuale, expresive, metaforice, din resursele generale ale limbii. Eminescu a organizat în imagini noi lexicul vechi, a stabilit legături noi între unităţile sintactice, a creat contexte neaşteptate în jurul unui cuvînt fundamental şi a dezvoltat în variante stilistice cu o bogată substanţă poetică, personificări, metafore, hiperbole etc. Acestea rămîn un bun al său inalienabil", ceea ce, pentru oricare scriitor mare, de altfel, ar fi într-adevăr prea destul pentru a nu-l uita. Cînd toate acestea sînt încifrate şi unei opere ca a lui, se înţelege că orice supralicitare e stingheritoare, mai ales alăturată umbrei celui care spunea odată că: „semnul adevărului trebuie împlîntat în tot locul, cu orice jertfă". Poetul nu va ezita, cum se ştie, să traducă în practică acest principiu, în perioada de revizorat încercînd adevărate reforme, criticînd unele manuale, propunînd altele (ale lui Creangă), atrăgînd, prin felurite rapoarte, atenţia oficialităţilor asupra slabei pregătiri a învăţătorilor, problemă ce-l va preocupa şi mai tîrziu, cum se poate vedea din felurite articole scrise în „Timpul", din care, din unul din 17 septembrie 1881 notăm: „Dar pe cît timp studiul principal al unei şcoale rurale sau primare e limba romînească, ea este totodată organul prin care neamul îşi cunoaşte fiinţa sa proprie". E aici, poate, un ecou întîrziat al unei măsuri luate de Maiorescu în scurta-i trecere (dintre aprilie 1874—ianuarie 1875) pe la Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, cînd a reuşit să înlăture din şcoli „lipsa unei învăţături conştiincioase a limbii materne", introducînd obligatoriu „studiul limbii romîne ca obiect propriu de cea mai mare însemnătate în liceu" (Titu Maiorescu, *Raport asupra lucrărilor Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice*, 15 noiembrie 1875, p. 11), împotriva unor prezumpţii ce se manifestau

în Academia de atunci, între care aceea că, din moment ce toate obiectele de învățămînt se predau în limba romînă, studiul sistematic al acesteia în școală ar fi inutil. Măsura lui Maiorescu trebuie să-l fi bucurat pe poet, acesta militînd pentru ea (în fond, pentru bunul simț) cu consecvență, formulînd și indicații practice în acest sens : „Lectura trebuie făcută în toate clasele pe cărți regulate de citire, iar nu pe manuale de geografie, catehii sau altele. Făcîndu-se lectura pe astfel de manuale, în genere scrise de autori proști, c-o ortografie rea și c-o limbă imposibilă, se-ntîmplă ca copiii în clasa treia să citească mai rău decît în a întîia". Într-un loc („Timpul" din 23 XII 1877), poetul se întîlnește chiar în expresii cu Maiorescu, vorbind despre „beția de cuvinte din gazetele romînești" care e de fapt „numai întrecerea beției de cuvinte din cele străine", strădania lui ca jurnalist cheltuindu-se serios pentru a căuta „pentru ideile noastre cuvîntul cel mai adecvat ce se poate" ; în altă parte se vorbește de „cumpănirea termenilor", „eu din parte-mi am cîntărit orice cuvînt", „ne-am deprins a căta pentru orice idee expresia cea mai exactă posibilă".

De aceea, cînd autorul acestei sinteze (Emil Manu, o numește în „Viața romînească", nr. 4—5/1964, p. 379, „cea mai cuprinzătoare sinteză a problematicii stilistice cuprinsă în articolele și manuscrisele eminesciene") nu prea găsește, în chestiuni importante, „pentru orice idee expresia cea mai exactă posibilă", se întîmplă ca lectura să înainteze anevoios și cu folos discutabil. E greu, bunăoară, a susține că „regimul de exploatare avea să-l nimicească pe poet", că pe vremea lui „în viața politică și economică se *copiau* (s. n.) modelele occidentale", fără a ciunti, și într-un caz și în altul, rolul factorilor interni, particulari etc. Dar acestea sînt, totuși mici accidente, lesne evitabile la o nouă ediție, cartea în sine prezentînd un indubitabil interes, atît prin materialul adus în discuție, prin organizarea lui, cît și prin implicațiile estetice, lingvistice, filologice, stilistice ale chestiunilor ridicate, nemaivorbind de osmoza strînsă dintre aspectul teoretic și cel practic al acestor probleme la Eminescu — ca a tuturor celor ce l-au preocupat, de altfel, și pe care exegetul lor va trebui încă să le reparcurgă, să le trateze pe fiecare potrivit importanței ce o are, pentru a da, într-o viitoare ediție, o lucrare cît mai complexă asupra tuturor acestor aspecte eminesciene. N-ar strica și o trecere în revistă, critică, a opiniilor de pînă acum a diferiților comentatori și exegeți.

Cel care a știut a ține o cumpănă atît de dreaptă în problemele limbii, care era o adevărată autoritate la vremea lui (vezi mărturiile, între alții, ale lui Slavici și M. Gaster) și care între marii învățați ai timpului, între scriitorii preocupați de problemele limbii (Caragiale, între ceilalți), se înscrie cu o contribuție atît de importantă și cuprinzătoare, se cuvine luminat pe toate fețele, pentru a-l profila mai bine în contextul culturii noastre. Cartea de față abordează cuprinzător acest domeniu mai puțin străbătut al moștenirii marelui poet, iar autorul ei are toate datele să-și continue itinerariul, chiar dacă speranța de a ajunge la capătul drumului e aproape inexistentă, domeniul ales fiind fără margini. Cum scrie, de altfel, Bulgăr însuși despre poet : „activitatea lui multilaterală a stimulat un nou avînt nu numai al literaturii, ci și al culturii în general, al cultivării limbii în special", dar „mai rămîne destul de făcut pentru a cunoaște mai bine întreaga contribuție a lui Eminescu la dezvoltarea limbii romîne literare. și, în special, la îmbogățirea stilului artistic, prin poeziile lui și prin variantele acestora". Și, pentru a încheia : „Cel mai artist dintre scriitorii noștri s-a dovedit a fi și cel mai documentat cunoscător al bogăției limbii, al legilor și posibilităților ei de dezvoltare. Nici un scriitor romîn n-a studiat mai atent documentele și scrierile vechi și n-a pătruns departe în toate regiunile locuite de romîni, pentru a vedea și înțelege realitatea vieții și specificul limbii romîne. Eminescu a cunoscut direct și a urmărit cu ochi de artist și filolog limba textelor vechi și graiurile romînești ; de aceea normele lingvistice și sensurile dezvoltării mijloacelor expresive îi apăreau lui mai clar decît altor contemporani". Această multilaterală pregătire, cunoașterea vie a graiurilor, experiența lui variată de viață, i-a permis să abordeze cu o surprinzătoare competență atît de complicatele

6311

și diversele probleme ale limbii și să le găsească, sau măcar să le întrezărească, linia cea mai firească de rezolvare și dezvoltare. Această întreagă moștenire, o dată relevată bogăția ei (și acesta-i unul din importantele merite ale cărții de față), se cuvine cercetată cu toată rigurozitatea și înțelegerea științifică necesară pentru a ne fi restituită integral.

George Muntean

Exegeza eminesciană contemporană: „Viața românească", nr. 4—5, aprilie—mai 1964

Numărul dublu 6—7/1963 închinat în întregime istoriei literaturii a fost primit cu deosebit interes de cititorii „Vieții românești", comentat și apreciat. Discuțiile purtate la vremea respectivă pe marginea articolelor publicate au arătat preocuparea față de această ramură a științei literare, fapt care a fost încă o dată confirmat la apariția numărului dublu 4—5/1964 închinat lui Mihai Eminescu. Pentru alcătuirea acestui volum și-au dat concursul scriitori care au dedicat o mare parte din munca lor cunoașterii aprofundate a vieții și operei marelui nostru poet, ca G. Călinescu, T. Vianu, Perpessicius, D. Murărașu, I. Crețu, alături de critici și istorici literari din generații diferite, lingviști, cercetători ai istoriei artelor și mulți scriitori de peste hotare.

După o scurtă prezentare din partea redacției revistei „Viața românească" urmează un „cuvînt al scriitorilor" semnat de T. Arghezi, M. Sadoveanu, M. Beniuc, Demostene Botez, Maria Banuș, M. R. Paraschivescu, „texte inedite" prezentate de I. Crețu și numeroase articole grupate după conținut în cîteva capitole: „sinteze", „studii", „analize", „corespondențe", „Eminescu în literatura universală", „mărturii de peste hotare", „eminesciana".

„Cuvîntul scriitorilor" este un elogiu adus marelui lor înaintaș. T. Arghezi evocă emoționat valoarea universală a poeziei lui Eminescu care, în fond, este atît de specific românească și din această cauză greu de tălmăcit în alte limbi. „Notele" lui M. Sadoveanu, scrise înainte de anul 1932, dar nedate tiparului pînă acum, sînt însemnări pe marginea unor poezii ca *Somnoroase păsărele, Ce te legeni, codrule?, Codrule, codruțule* sau reflecții asupra întregii mișcări literare românești din jurul anului 1880. M. Beniuc consideră poezia lui Eminescu „o sinteză între trecut, prezent și viitor". Demostene Botez, amintind despre urmașii lui Eminescu, deosebește pe adevărații poeți de acei care, pastișîndu-l, devin detractorii lui, și este de părere că orice poet este „fără să știe, printr-un proces subtil de asimilare, debitor, într-o mai mare sau mai mică măsură, tuturor poeților pe care i-a citit". Maria Banuș mărturisește ce a însemnat pentru ea, în adolescență, poezia lui Eminescu, iar M. R. Paraschivescu în *Lecția eminesciană* arată ce au de învățat poeții de la autorul *Luceafărului*: „luciditatea", „economia tiparniței", „exigența față de sine".

Volumul, în totalitatea lui, este un omagiu adus marelui poet român. Articolele și studiile impun prin sobrietatea stilului, profunzimea informației și a interpretării.

Ca întotdeauna, G. Călinescu în *Contradicțiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu* aduce o contribuție definitivă în lămurirea unei probleme. Prin felul său propriu de a apela la cele mai diverse cunoștințe de filozofie, istorie, literatură, dă o interpretare științifică semnificației pesimismului eminescian în contextul filozofiei secolului al XIX-lea, explicînd în felul acesta atitudinea lui Eminescu față de realitatea timpului său. „În definitiv, scrie G. Călinescu, trebuie să căutăm la Eminescu circonferința conștiinței sale, în care se oglindesc genial contradicțiile epocii în care a trăit". Tema a fost dezvoltată și de N. Tertulian în articolul imediat următor, discuția lui fiind făcută pe marginea textelor eminesciene. Al.

Dima se oprește asupra „motivului cosmic". Integrînd opera poetului romîn literaturii universale, Al. Dima explică interesul general al scriitorilor epocii față de cosmogonie ca urmare a faptului că ei trăiesc într-un moment de prosperitate a științelor. Este caracterizată viziunea romantică a spațiului sideral specifică timpului respectiv. Poezia cosmică eminesciană este raportată atît la poezia cu aceeași temă din literatura universală, cît și la antecedentele ei din cuprinsul liricii românești a veacului trecut. Matei Călinescu a ales primele două capitole dintr-un studiu mai amplu *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu* care se remarcă prin maturitatea gîndirii și eleganța frazei. Interesantă este apropierea între tipul inadaptabilului romantic și tipul clasicului la care facultatea adaptabilității este deosebit de dezvoltată. Și G. C. Nicolescu dă un fragment dintr-un studiu mai larg *Aspecte din erotica lui Eminescu* în care informația se împletește cu o caldă expunere lirică. Liviu Rusu în *Eminescu și Schopenhauer* combate argumentat pe acei care ar susține influența totală a gînditorului german asupra lui Eminescu. G. Ivașcu în *Eminescu — scenografia ideilor* dezvăluie infinitatea de planuri din opera lui Eminescu și măiestria lui în a realiza „plastica ideilor care pare a descinde de la înălțimi atinse în trecut doar de un Shakespeare sau de un Victor Hugo, în prezent gîndul ducîndu-te la marii scenariști cinematici", citînd aici pe Eisenstein, Reinhardt, Orson Welles, Oliver. În *„Nocturnul" în opera lui Eminescu* Const. Ciopraga face interesante asociații cu literatura universală, considerînd că poetul nostru se înscrie prin această temă pe „orbita romantismului european", însă cu particularitățile naționale care îl sustrag, într-o măsură, influențelor negative, de ori unde ar veni ele. *Eminescu în concepția critică a contemporanilor săi* de Savin Bratu este o atentă trecere în revistă a frămîntatei epoci literare de la noi din a doua jumătate a veacului trecut, lupta de opinii provocată de opera poetului ale cărui idei și măestrie artistică au surprins pe contemporani și au lăsat urme adînci în gîndirea generațiilor care i-au urmat. Eminescu văzut ca erou literar este urmărit cu observații judicioase de M. Gafița în scrierile celor mai diverși autori ca : Mite Kremnitz, Riria, Jean Bart, C. Calmuschi, G. Orleanu, Eugen Lovinescu, Cezar Petrescu, Octav Minar, Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Mircea Ștefănescu.

Capitolul intitulat „studii" se deschide cu articolul lui T. Vianu *Demonul la Eminescu* consacrat cercetării valorii vocabularului eminescian. Perpessicius în comunicarea *Eminescu și cazul de la liceul „Matei Basarab"* este același cercetător asiduu de totdeauna, biograful pasionat de informații noi pe care le descoperă în documente sau le extrage din cîntărirea faptelor legate de un anume moment din viața scriitorului. Articolul academicianului Iorgu Iordan *Observații cu privire la limba poeziei lui Eminescu* este o interesantă îmbinare de analiză lingvistică cu unele judecăți de valoare ale unui istoric și critic literar competent. Pasionat cercetător al operei lui Eminescu, D. Murărașu discută lucruri de amănunt, M. Pop aduce informații din domeniul folclorului în *Origina orală a basmului „Călin nebunul"*, la care se adaugă „considerațiile" despre artă ale lui Eminescu semnalate de Al. Husar și informațiile biografice din viața de bibliotecar a poetului semnate de Viorica și Grigore Botez.

Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și G. Bulgăr sînt semnatarii celor trei articole care formează un capitol de sine stătător intitulat „analize", fiecare restrîngînd mult sfera cercetării, dar pătrunzînd adînc în gîndirea poetului prin analiză.

Bogate în informații sînt articolele lui G. Petrușan, T. Avramescu și M. Petroveanu cuprinse într-un titlu general „corespondențe".

Capitolul *Eminescu în literatura universală*, la a cărui împlinire au colaborat Silvian Iosifescu, Al. Piru, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Al. Duțu, Elena Piru, deschide perspective și dă posibilitatea să se înțeleagă și mai bine interesul deosebit pe care l-au arătat cercetătorii străini poetului romîn a cărui operă nu numai că o știu pe dinafară, dar și o interpretează cu gravitate. Francezul Alain Guillermou, spaniolii Rafael Alberti și Maria Teresa Leon, ma-

ghiarul L. Gáldi, cehul Wilem Zavada, polonezul Kazimire Illakowicz, grecul Antônis Mistakfdis aduc salutul lor țării care a dat un poet de talia lui Eminescu, față de care au o admirație deosebită, exprimată în cuvinte simțite și în judecăți de valoare pertinente.

Eminesciana aduce în discuție cărți noi apărute ale cercetătorilor romîni despre Eminescu (*Opere*, vol. VI de Perpessicius și *Eminescu despre problemele limbii romîne literare* de G. Bulgăr), unele precizări de amănunt semnate de I. Crețu și Mihai Carp și o interesantă contribuție *Contingențe eminesciene în arta plastică românească* datorată unei munci asidue de cercetare a Elenei Ciornea de la Biblioteca Academiei R.P.R. și a lui Barbu Brezianu de la Institutul de istoria artelor.

Volumul este însoțit de numeroase reproduceri după stampe, fotografii, tablouri, sculpturi și vignete.

Cornelia Ștefănescu

(*„Scînteia"*, *„Contemporanul"*, *„Gazeta literară"*, *„Luceafărul"* și *„Tribuna"*)

Sînt creatori a căror celebritate atinge apogeul în timpul vieții lor, după care sînt dați uitării. Dimpotrivă, alții — a căror operă este negată, sau neînțeleasă de contemporani — capătă adevărata prețuire abia după moarte. Și mai sînt unii a căror stea este într-o continuă creștere — ajungînd la universalitate. În constelația acestora din urmă, timpul a impus și numele lui Mihail Eminescu „cea mai frumoasă lacrimă a Romîniei" [1].

Flacăra poetică, abia pîlpîindă cîndva, s-a transformat într-un adevărat incendiu în care s-au topit definitiv toate ostilitățile și reticențele față de om și opera sa. Imaginea diafană a Luceafărului venind din „halele umbrite" ale veacului trecut, „Dă orizon nemărginit" literaturii noastre. Pe buzele tuturor generațiilor tinere de la 1900 încoace, la fel de gustat la anii florilor albe la tîmple, Eminescu s-a contopit tot mai mult cu oamenii acestui pămînt ce-și află în el poetul definitoriu.

A trebuit să treacă însă, destulă vreme pînă ce istoricii literari să-i poată schița, măcar în linii mari, adevăratele coordonate. Și operele lui Garabet Ibrăileanu, George Călinescu, Tudor Vianu, Dimitrie Caracostea, Perpessicius, D. Popovici — sînt *fundamentale* în acest sens. *Fundamentale*, dar nu definitive și ultime! Distanța care s-a scurs de la apariția lor (cînd se credea că în materie de Eminescu s-a spus totul) dovedește posibilitatea unor noi sinteze, de data aceasta mult ușurate de perspectivele nebănuite deschise de însușirea învățăturii marxist-leniniste, ca bază obiectivă în cercetarea și interpretarea faptelor.

★

Ca un ecou al interesului general manifestat față de opera lui Mihail Eminescu, în acest al 75-lea an de la moartea poetului, număr de număr (începînd cu 15 ianuarie 1964 ziua aniversării a 114 ani de la nașterea acestuia), ziarele și revistele [2] își deschid paginile unor valoroase contribuții la cercetarea creației Luceafărului poeziei romînești. Așa, de la începutul anului „Contemporanul" (nr. 4—5) publică două ample articole ale lui George Munteanu [3]

[1] Expresia aparține scriitorului belgian Karel Jonckeere (vezi „Tribuna", 11 iunie 1964).

[2] Ne ocupăm de „Scînteia", „Contemporanul", „Gazeta literară", „Luceafărul" și „Tribuna".

[3] George Munteanu, *În legătură cu studierea lui Eminescu* (nr. 4) și *Atitudini și preocupări metodologice* (în legătură cu studierea lui Eminescu) (nr. 5).

cu caracter programatic, oarecum, în care — după ce autorul se declară nemulțumit de cercetarea doar tangențială din ultima vreme a operei scriitorului („se discută încă disproporționat de mult chestiuni nu lipsite de însemnătate, cum este aceea a sensului și formei probabile a cutărui vers din „Floare albastră", ocolindu-se abordarea directă a unor probleme fundamentale care-și așteaptă o minuțioasă dezlegare contemporană") —, trasează direcțiile principale pe care trebuie să se axeze viitoarele sinteze; și anume: 1) pe o mai justă integrare „a operei în viața epocii" încît prin luarea în considerație a factorilor extraliterari și aducerea în discuție a unor texte mai puțin cercetate, să se ajungă la „noi moduri de punere a problemelor și, poate, (la) noi metode de investigație", 2) pe o nouă ierarhizare a izvoarelor și filiațiilor ideologice și literare asupra gîndirii lui Eminescu, 3) cum și pe reluarea pe o bază nouă a „mult discutatei probleme a armoniei eminesciene. Faptul că ideile emise de George Munteanu concretizau părerea unor cercuri mult mai largi, se vede și din aceea că aproape concomitent, și imediat după 31 ianuarie 1964, „Luceafărul" și „Gazeta literară" dau la lumină studii și articole ce pun în evidență tocmai laturile relevate de acesta, fără a putea spune că apariția lor s-ar datora amintitelor articole. De altfel nici cele care urmează, mai distanțate în timp, nu sînt determinate de luarea de poziție a lui George Munteanu, ci corespund unei juste înțelegeri a etapei actuale a exegezei eminesciene, cînd sînt create condițiile obiective pentru punerea cercetărilor pe temeiuri cu adevărat științifice.

Discutînd specificul gîndirii poetice la M. Eminescu [4], Al. I. Philippide ajunge la unele concluzii teoretice și practice deosebit de interesante. Mai întîi: „Gîndirea poetică nu este creație de imagini. Imaginea poate să ilustreze o gîndire poetică, nu se confundă însă cu aceasta. Gîndirea poetică s-ar putea defini drept acea mișcare a minții, care, trecînd peste orînduiala obișnuită a fenomenelor, găsește în lume apropieri și afinități sau deosebiri și contraste care ne uimesc și ne dau sentimentul frumuseții". Și mai departe: „Eminescu are o precizie a fantasticului un fel de realism al amănuntului fantastic, o viziune concretă a supranaturalului, însușirea lui de a gîndi poetic și de a înălța în supradimensional întîmplările cele mai obișnuite". Dar credem că poetul nu oprește roata istoriei „La v'o piatră ce însamnă a istoriei hotară/ Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară" / — nu pentru că aici găsește „prilej de emoții poetice și de meditații", ci pentru că începutul și sfîrșitul erelor îi pot dezvălui mai ușor esența adevărului ce-l îmbracă. Există la Eminescu, mai mult ca la oricare dintre poeții romîni o dramă a cunoașterii, încercarea de a surprinde esența fenomenelor; a arhietipurilor. Romantică prin dimensiunile cuprinderii, drama cunoașterii absolute rămîne undeva tributară clasicului: „Rien n'est beau que le vrai".

Înrudit prin problematica abordată, mult discutatul articol [5] al Zoei Dumitrescu-Bușulenga: *Eminescu și poezia de meditație filozofică* („Luceafărul" nr. 7/1964), încearcă — dincolo de unele absolutizări și apropieri forțate cu caracter comparativist, — pe baza poeziilor antume, un lucru util: stabilirea drumului creației eminesciene. „Etapele stabilite sînt arbitrare!" spune Aurel Martin, și pe bună dreptate. Dar dacă fixarea lor este defectuoasă, nu înseamnă că ele nu au existat! — chiar dacă perioada de intensă creație este foarte scurtă — doar 13 ani (1870—1883). Și concluzia autoarei e pe deplin justificată. De altfel, cu mult înainte, folosindu-se de argumente stilistice, Al. Rosetti și T. Vianu ajungeau la afirmații asemănătoare celei din finalul articolului: «*Eroul „Odei (în metru antic)*", între romantism și clasicismul final al viziunii artistice eminesciene, adoptă exterior o splendidă poză Byroniană, am zice, dar care în realitate nu mai are nimic comun cu poza juvenilă din *Mortua est*».

---

[4] Al. I. Philippide, *Eminescu și gîndirea poetică* („Luceafărul", nr. 2, 1964).

[5] Vezi Aurel Martin, *Meditație eminesciană și criteriile ei de interpretare* („Gazeta Literară", nr. 16, 1964), Traian Ilieșiu, *Marginalii la o exegeză eminesciană* („Luceafărul", 9, 1964),

Afară de cîteva studii mai vaste, aparținînd lui George Ivașcu (*Eminescu — capitol dintr-o istorie a literaturii romîne*; compendiu) [6] sau Al. Piru (*Luceafărul*) [7] care nu aduc puncte de vedere deosebite, ci doar sintetizează teoriile emise anterior — uneori cu fine subtilități de interpretare —, toată această perioadă cuprinsă între 15 ianuarie și 8 iunie (cînd încep să apară primele numere închinate comemorării poetului), este dominată de punerea în lumină a diverselor exegeze eminesciene [8], de sublinierea semnificației unor motive în ansamblul operei, de analiza unei poezii, sau a unui grup de poezii unite printr-o anume idee [9], de lămurirea unor noi aspecte biografice [10], cît și de relevarea ecourilor poeziei eminesciene dincolo de hotarele țării. Din marele număr de asemenea contribuții merită a fi reținute prin seriozitatea și noutatea interpretării articolele lui Matei Călinescu, Vladimir Streinu, Vasile Sandu, Șt. Cazimir etc. Astfel, stabilind înrudirea poeziei „Epigonii" cu altele scrise mai tîrziu cum: *Dumnezeu și om* (1873), *Icoană și privaz* (1876) sau *O-nțelepciune ai aripi de ceară* (1879) Matei Călinescu (*Un motiv eminescian*, în „Gazeta literară", nr. 6—7) conchide: „De aceea aș considera conceptul eminescian de *epigonism* ca pe o categorie mai largă, a cărei definire este esențială pentru înțelegerea personalității poetului", și mai departe: „Noțiunea de epigonism capătă la Eminescu — ... — o semnificație care depășește sfera artei, și cred că nu greșesc că ea exprimă ideia poetului despre *spiritul nou*, despre sentimentul de viață modern, inconsistent și contradictoriu, sceptic și tragic". Și cum *Epigonii* sînt „unul din cele mai impresionante documente ale crizei conștiinței romantice din întreaga literatură universală", autorul lor — ni se sugerează în final — nu este „un continuator al romanticilor", „ci reprezintă, cu o putere artistică unică, un moment distinct al istoriei literaturii universale: criza conștiinței romantice". Pe altă cale, după ce analizează caracterul metaforic al denumirilor din *Venere și Madonă*, în cele din urmă, Vladimir Streinu (*Eminescu — lectură comentată*, în „Gazeta literară", nr. 14), ajunge tot la *Epigonii*: „Eminescu slăvea (în *Epigonii*, n.n.) dincolo de numele poeților numiți, un trecut de participare epică a scriitorimii la realitățile naționale". „Pe poet îl preocupă nu operele de artă arătate sau artistul numit, ci categoria nemincinoasă de artă și artiști". Asemenea interpretări, sugerate încă din monumentala exegeză Călinesciană, deschid noi perspective cercetătorilor; poezia fiind pentru întîia dată privită nu ca o individualitate proprie, ci ca verigă a unui lanț mai lung — verigă însă care păstrează virtuțiile reconstituirii lanțului; în cazul de față, a concepției despre artă a scriitorului sau a filozofiei acestuia, cum în articolele lui Șt. Cazimir (*Călin (file de poveste)*, în „Luceafărul", nr. 5) și Vasile Sandu (*Semnificația unei imagini*, în „Luceafărul", nr. 11). Primul, descoperind dincolo de feeria finalului poemei *Călin (file de poveste)* (ce „estompează, fără să ascundă coborîrea pe pămînt a eroului supranatural"), adevăratul sens al simbolului, nediferențiat de cel din *Luceafărul*: „fericirea e accesibilă numai muritorilor", iar cel de-al doilea (Vasile Sandu) urmărind evoluția semnificației mării în conștiința poetului. După o perioadă în care marea este utilizată doar în sens metaforic, secondată de altă etapă „pe care am numi-o a sentimentului mării", „nostalgia peisagiului

---

[6] „Gazeta literară", nr. 3, 1964.

[7] Idem, nr. 17, 1964.

[8] Al. Dima, *Eminescu în exegeza lui T. Vianu* („Luceafărul", nr. 8, 1964), Marin Bucur, *Eminescu în exegeza lui G. Călinescu* („Luceafărul", nr. 10), Sorin Alexandrescu, *Perpessicius exegetul și editorul lui Eminescu* („Luceafărul", nr. 11) etc.

[9] Gh. Bulgăr, *Variantele poeziei" Crăiasa din povești"* („Luceafărul", nr. 3) Perpessicius, *O epocă de creație* (Lecturi eminesciene) („Gazeta literară", nr. 19) etc.

[10] Aug. Z. N. Pop, *Un document revelator* („Gazeta literară", nr. 21), *Eminescu înfiat de Pumnul* („Tribuna", nr. 14), Elena Stan, *Un prieten transilvănean al lui Eminescu* („Tribuna", nr. 20), Ion Apostol Popescu, *Itinerariul lui Eminescu la Blaj* („Tribuna", nr. 23), George Muntean, *Eminescu, documente noi* („Gazeta literară", nr. 24) etc.

mării", urmează faza maturității, cînd imaginea mării devine „expresia unei gîndiri filozofice", conturîndu-se „ca un univers al echilibrului netulburat de intemperii efemere, respirînd liniște și cumpătare". Și, ca o confirmare a existenței, totuși, a unor etape, greu de delimitat (clasică, romantică, romantico-clasică) dar mereu identificate prin diverse moduri de investigare, cercetarea motivului îl duce spre aceeași concluzie : „fantezia sa atît de bogată și mobilă depășește granițele care au fixat epocilor literare o anume fizionomie. Așa încît marea nordică, de o solemnitate rece, proprie viziunilor romantice, se pătrunde de principiul unei armonii adînc statornicite, obișnuit poeziei antice grecești". Arhitectonic vorbind, în creația eminesciană, locul templului clasic grecesc a fost luat de piramida gotică cu vîrfurile ascuțite — pierdute în infinit — iar mai apoi, de Catedrala de tipul Nôtre Dame de Paris, cu trăsături clasice prin echilibrul vertical perfect, dar cu nespuse puteri de sugestie, dată fiind impresia de nefinisare. Și originalitatea sa stă tocmai în puterea de a fi asimilat tot ce era mai bun în curentele literare ale vremii și de a le fi convertit pe acestea într-o „lucrare ce nici a lui Zeus mînie, Fierul, nici focul, nici timpul ce roade n-o vor nimici-o" [11], așa încît Ladislau Gáldi și Radu Flora să-l poată astăzi apropia de parnasieni și simboliști [12]. Lucrul merită a fi reținut deoarece ambii cercetători aparțin unor zone străine spațiului românesc, iar judecățile lor profită tocmai de această detașare *obiectivă* de fenomen [13].

Cu apariția numerelor festive închinate comemorării poetului (8, 9, 11, 12 iunie 1964) cercetarea operei acestuia intră într-o nouă fază. Locul articolelor de-o anume improvizație este luat de data aceasta de studii serioase ce aduc importante contribuții la conturarea adevăratei imagini pe care epoca noastră începe să și-o facă despre M. Eminescu. Mai întîi, Eminescu este poetul nostru național prin excelență, iar creația și originalitatea sa pot fi înțelese numai pe această coordonată. Orice situare în afara specificului național a cărui haină o îmbracă nu numai forma operei, *dar și gîndirea poetică* ce-i stă la bază, duce la detronarea scriitorului din limitele percepției universale. „Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez ; extirpați din opera lor ceea ce e concret etnic, sublimele îngustimi dacă vreți, subliniază profesorul G. Călinescu [14], și totul rămîne inert și fără puls". De altfel relevarea multilaterală a caracterului național al operei și gîndirii poetice a lui M. Eminescu constituie obiectul mîltora din studiile apărute în numerele omagiale [15]. Se impune însă de la început sinteza săvîrșită de George Călinescu. Eminescu nu-i poet național numai atunci cînd se preocupă de crearea unui „*Dodecameron, dramatic*, un ciclu de tragedii, începînd cu Dragoș Vodă", sau numai cînd utilizează bogăția *folclorului românesc* ca bază în elaborarea unor poeme, sau versifică în ritm popular, ci ori de cîte ori scrie, indiferent dacă vehiculează un motiv de largă răspîndire europeană (cum teoria geniului) sau tratează sentimente general umane (cum iu-

---

[11] Ovidiu, *Epilog* — în *Metamorfozele*, p. 249 — E.S.P.L.A., 1957.

[12] Ladislau Gáldi, *Acest vajnic muncitor* („Tribuna", nr. 24), Radu Flora (R.S.F. Iugoslavia), *Simbolurile lui Eminescu* („Gazeta literară", nr. 24) din care citäm : „... o considerare atentă a creațiilor sale poetice antume și postume oferă multe argumente pentru a-l apropia de Eminescu dacă nu direct de poeții de la sfîrșitul veacului, simboliștii, dar fără nici o îndoială de premergătorii lor".

[13] Afirmația ne este verificată și de rezultatele prof. G. Călinescu în ale sale *Impresii asupra literaturii spaniole*.

[14] În comunicarea *M. Eminescu — poet național*, ținută în cadrul Sesiunii Academiei R.P.R. și a Uniunii scriitorilor, 9 iunie 1964 — vezi și „Contemporanul", nr. 24/964.

[15] Vezi și Florin Tornea, *Eminescu și cerințele dramei naționale* („Tribuna" nr. 23—24) ; Al. Andrițoiu, *Poet al poporului român* („Luceafărul", nr. 12) ; Mihai Drăgan, *Cultură și literatură națională — un concept eminescian* („Luceafărul", nr. 12) ; George Ivașcu, *Patriotismul lui Eminescu* („Contemporanul", nr. 24) ; T. Vianu, *Însemnătatea operei eminesciene* („Scînteia", 11 iunie 1964).

birea) : „Toate acestea există în abstract în romantism, cînd însă citeşti pe Eminescu îţi dai seama că sensul interior al poeziei lui e cu totul altul, geograficeşte şi temperamental". Apartenenţa la spaţiul Carpato-dunărean este dovedită şi prin poezia satirică, atît de îngust judecată altădată, ca fiind doar antiliberală — şi deci de neluat în seamă. „Filozofia lui socială, ca un protest la prezent era utopică şi ar fi profesat-o în aceiaşi termeni de ar fi fost conservator, liberal, ori socialist. Era un poet şi ceea ce importă din acest punct de vedere este reacţiunea lui practică ce pare a interesa numai istoria politică a romînilor cu condiţiile ei particulare". La sigiliul naţional al creaţiei eminesciene trebuie adăugată şi limba, ca material de construcţie deosebit de al celorlalte popoare. „Astfel, oriunde Eminescu atinge nivelul universal şi interesează pe toţi printr-o viziune despre societate şi om, inteligibilă la toate meridianele, *punctul de plecare este temporal şi spaţial naţional*". „Punctul de plecare al circulaţiei mondiale — spune de data aceasta T. Vianu — a unei opere este totdeauna patria creatorului ei şi, mai înainte ca mesajul acestuia să fi găsit calea audienţei celei mai largi a trebuit ca el să fi vorbit cu puteri răscolitoare poporului său. Acesta este şi cazul lui M. Eminescu".

Spre aceleaşi concluzii ne conduce şi George Ivaşcu cînd analizează — pe baza articolelor politice — „doctrina social-politică a lui M. Eminescu. În concepţia poetului dezvoltarea poporului romîn trebuie să urmeze calea firescului, „păstrînd drept bază pentru dezvoltarea sa tradiţiile sale istorice", „autorul fiind adeptul unui *organicism* social". „*Forme vechi dar spirit pururea nou*" — scrie Eminescu, „Altfel spus, în măsura în care se teme de alterarea instituţiilor, a *formelor* ce marchează identitatea şi păstrează continuitatea naţională, Eminescu se declară împotriva saltului, a revoluţiei, a schimbării, dar el nu respinge „reîmprospătarea", *evoluţia fondului însuşi*". Eminescu nu respingea progresul, ci îl vedea gradual — adică natural — legat de condiţia de cultură. Criticînd prezentul, nu gîndea la o posibilă întoarcere a trecutului ci doar la asigurarea unei baze sigure a dezvoltării ulterioare. „Dacă ne place uneori a cita pe unii din domnii cei vechi — spune poetul —, nu zicem cu asta că vremea lor se mai poate întoarce. (...) Nu restabilirea trecutului ; stabilirea unei stări de lucruri oneste şi sobre, iată ţinta la care se mărgineşte oricine din noi". Prezentul nu-i judecat însă în bloc. „Pe coordonatele prezentului, valorile naţionale, virtuţile patriotice adevărate există : sînt cele reprezentate de clasele pozitive, adică productive". Baza propăşirii şi organizării unui stat este munca : „munca este legea lumii moderne, ce nu are loc pentru leneşi" — de aceea orice element neproductiv, cu atît mai mult cînd este şi exploatator, este aspru înfierat. Dar numai munca nu-i de ajuns, ea trebuie dublată de cultură. „Patriotismul marelui poet este — ... — el însuşi un univers de simţire şi de gîndire ca o proecţie grandioasă a unui uriaş proces de însumare a tot ceea ce patria şi poporul romîn au putut genera într-un spirit de asemenea dimensiuni" — încheie G. Ivaşcu.

La înălţimea epocii noastre, exegeza contemporană vede în Eminescu o întruchipare a contradicţiilor unei anume epoci precis determinată istoriceşte. Din această perspectivă, judecarea pesimismului eminescian capătă dintr-odată noi semnificaţii. „A fi fost optimist în epoca lui Eminescu — notează Paul Georgescu în studiul „Eminescu şi contemporanii săi" („Gazeta literară" nr. 24—25)[16], în acele condiţii specifice, concrete, însemna acceptarea acelei societăţi cu toate monstruozităţile implicate. Aşadar Eminescu nu a fost un mare poet „cu toate că" a fost pe o latură a creaţiei sale, pesimist, ci, pentru că tocmai a exprimat cu o

---

[16] Studierea pesimismului eminescian constituie punctul de plecare a mult mai multor articole. Citãm dintre ele *Eminescu şi Schopenhauer* de Liviu Rusu ; *Semnificaţia critică şi polemică a pesimismului eminescian* de N. Tertulian (ambele în „Viaţa romînească", nr. 4—5), *Semnificaţia pesimismului eminescian*, de Matei Călinescu („Gazeta literară", nr. 24).

teribilă forță însăși contradicția tragică a epocii sale, pentru că este expresia artistică înaltă a contradicției epocii sale". Dar pesimismul eminescian credem că comportă mult mai multe determinări, decît cele de obște cunoscute și luate în seamă. El este infiltrat pînă în străfundurile ființei sale poetice. La un poet mare — de talia lui M. Eminescu — filozofia nu-i un incident posibil, iar sensul creației nu rezultă din jocul întîmplării, ci constituie elementul sine qua non al oricărei fraze; gîndirea contopindu-se pînă-întratît cu expresia. Prin urmare nu pesimismul este acel care se infiltrează în aluatul operei sale, ci dimpotrivă aceasta este clădită cu mîinile și din materialul propriei persoane prin care curg aceleași idei. Alături de-o determinare temporal-istorică și de alta social-spațială, pesimismul eminescian nu poate fi înțeles în afara auto-regăsirii poetului în opera altor filozofi sau filozofii (deci similitudine și nu influență !) [17], cum mai ales nu poate fi înțeles desprins de propria-i *filozofie* la care ajunge, dincolo de experiența concret istorică pe care-o trăiește, prin ridicarea la percepția mișcării universale. Și un exemplu va fi grăitor. Printre rîndurile din *Memento-mori* închinate apusului Eladei apar cîteva a căror înțelegere ne trimite la poeziile din ciclul glossei:

„Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Știm de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite *cade*?
Oceanele-nfinirei o cîntare-mi par c-ascult.
Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
Poate-urmează-a arfe'antice suspinare-aeriană,
Poate că-n văi de caos ne'am pierdut de mult... de mult"

Prin urmare ce rost își au pasiunile mărunte cînd nici nu sîntem siguri dacă trăim sau nu? Și la ce ne-am zbate atîta cînd, indiferent de proporția zbaterii, lumea degenerează, *„coboară"*. „Nu e vorba așadar numai de prăbușirea Greciei, ca efect al morții ei artistice și al morții zeilor ei, scrie Vladimir Streinu (*Documente de biografie intelectuală*, în „Gazeta literară", nr. 24) —, ci de procesul degradării lumii, care *„pe nesimțite cade"*, în întregime, pe dîra fatală a arfei lui Orfeu. E un sens liric fără precedent în istoria culturii. Abia dacă Nietzsche a trecut contemporan pe lîngă el". Poeții mai mici, de multe ori chiar și cei mari, se alipesc unui sistem filozofic străin, fără de care opera lor nu poate fi explicată. Eminescu își are propriul său sistem. De aceea explicarea pesimismului, ca și a oricărei alte coordonate, este complicată de sensul neobișnuit pe care îl poate lua o anume idee convertită sistemului. Deci propunem studierea pesimismului din interiorul operei acestuia și nu recurgînd la diverse influențe, care există, dar nu-s hotărîtoare, totuși !

Descifrarea farmecului poeziei eminesciene constituie o altă față a exegezei contemporane. Avînd un atît de strălucit exemplu în cartea lui D. Caracostea: *Arta cuvîntului la Eminescu*, cercetătorii de astăzi descoperă noi taine ale laboratorului poetic al acestuia. Astfel Al. Philippide, analizînd procesul creației poemei *Strigoii* (*Arta poetică a lui Eminescu*, în „Gazeta literară", nr. 24) stabilește „trei faze de lucru ale poetului". „În linii mari expresia lui Eminescu trece prin trei faze pînă ajunge la desăvîrșire. În prima fază poetul e preocupat de ritm și pentru împlinirea ritmului el folosește și un material ușor, repede găsit și aruncat în tiparul prozodic. De aici fluența, pe alocurea de suprafață, a expresiei. În faza a doua, adîncimea formei începe. Poetul scoate materialul ușor, provizoriu, și îl înlocuiește cu un material greu. Versul devine dens, încărcat; uneori prea încărcat și deci mai puțin fluent. În faza a treia, ultima, și care coincide cu versiunea publicată, poetul își desăvîrșește expresia atît din punct de vedere al fluenței cît și din punct de vedere al densității". Iar concluzia studiului

[17] Influența presupune similitudine !

este destul de prețioasă : „Eminescu pune preț, înainte de toate pe ritm și pe armonia interioară a versului, care, singură, dă valoare definitivă versului luat în întregime". Față de amploarea cercetărilor de *sociologie artistică*, cum descoperirea cauzelor pesimismului etc., studierea specificului creației eminesciene după felul în care conținutul dă individualitate formei, cunoaște o mai restrînsă abordare. S-a crezut, probabil, că asemenea lucru este mai puțin important! Dimpotrivă, luminarea problemelor fundamentale este nedespărțită (sau cel puțin așa ar trebui să fie) de „arta cuvîntului". Prin urmare procesul poate fi și invers, mergîndu-se de la formă spre înțelegerea conținutului. De altfel, s-a văzut încă din faza actuală ce interesante sugestii pot da analizele concrete la text; și Perpessicius, Vladimir Streinu, Matei Călinescu, Eugen Simion etc. au dovedit-o din plin. Rămîne ca asemenea cercetări să fie continuate, încercîndu-se pe cît posibil depășirea stadiului analitic și ajungerea la unele concluzii care să privească întreaga creație eminesciană.

★

Am vrea să credem că toate aceste concluzii, la care ajung autorii studiilor publicate cu ocazia comemorării, sînt doar un preludiu al viitoarelor cercetări pe care le așteptăm cu interes. Ceea ce ar trebui să ne dea de gîndit însă, este caracterul prea ocazional al studierii operei eminesciene, lipsa de continuitate. La cîteva săptămîni doar după comemorarea poetului, revistele literare amintite nu mai publică nici un articol privind viața sau opera acestuia. Încurajarea susținută a constituit dintotdeauna baza fundării unei adevărate științe sau culturi. Studierea patrimoniului literar al marilor clasici ar trebui să fie desprinsă de *„evenimente"* să devină fundalul preocupărilor noastre zilnice. Numai adăpîndu-ne din izvorul viu al trecutului putem înălța edificiul viitorului templu al literaturii naționale.

Ionel Oprișan

(*„Steaua" nr. 5—6, „Iașul literar" nr. 5, „Orizont" nr. 5*)

Bine alcătuite, cu un cuprins dens și variat, — paginile de evocări înfiorate alternînd cu studii critice erudite, iar versuri inspirate hotărnicind documente biobibliografice — numerele comemorative ale revistelor : „Steaua", „Iașul literar" și „Orizont" sînt grăitoare în ceea ce privește strădania redactorilor și a colaboratorilor de a cinsti cum se cuvine memoria lui Mihail Eminescu. Condeie poetice mai mult sau mai puțin încercate, ca ale Mariei Banuș, Aurel Gurghianu, Kiss Jenö, Adrian Maniu, Eugenia Roșca — în „Steaua" —, George Lesnea, Florin Mihai Petrescu, Nicolae Țatomir — în „Iașul literar" — ; Ion Bănuță, Al. Jebeleanu, Damian Ureche, Lucian Valea, Nicolae Țirioi, Platon Pardău și Victoria Ana Tăușan — în „Orizont" — încearcă, unite în entuziasm și admirație sfielnică, să omagieze adevărata poezie cu poezie. Li se alătură, inedite, versurile unor poeți trecuți în neființă ca V. Voiculescu și Nicolae Labiș. Reflecțiile și evocările lirice sînt exprimate tot atît de bine în proză ca și în versuri. La rubrica de *Impresii* din „Steaua", Veronica Porumbacu, contemplînd marea invocată de Eminescu drept repaus etern, își amintește de Pontul Euxin la țărmul căreia Ovidiu își plîngea Tristele și Ponticele ; dorind să pătrundă pînă la capăt lumea lui Eminescu și să deprindă cîntul unic al operei sale, Aurel Rău alătură unor caracterizări poetic înaripate, fine observații de ordin interpretativ, remarcînd de pildă, că marele poet și-a cîntat întotdeauna proiecțiile propriilor visuri, drumul spre fericirea rîvnită și niciodată momentul împlinirii ei.

Drumul la Ipotești prilejuiește lui Anghel Dumbrăveanu (în „Orizont") și lui Andy Andrieș („Iașul literar") încercări de reconstituire lirică a epocii în care prezența lui Mihai

Eminescu era vie, reală, iar Mircea Zaciu reconstituie portretul eminescian din mărturiile contemporanilor (*Efigii* în „Steaua"). La reconstituirea aceluiaș portret contribuie articolul lui Al. Claudian, *Observații psihologice ale lui I. L. Caragiale asupra lui Eminescu* — din „Iașul literar". Peregrinîndpe urmele poetului, Al. Arbore evocă „pădurile de argint" cîntate în poezia eminesciană, iar Aurel Leon reface un itinerar eminescian, cu „ani de lumină, ani de întuneric" în Iașul îndrăgit de atîția scriitori romîni, și insistă, în accente calde, asupra prieteniei dintre Creangă și Eminescu.

Cercetători zeloși ca Augustin Z. N. Pop (*Noi știri biografice* în „Steaua"), G. Ungureanu (*Documente privitoare la Eminescu*), Mircea Radu Iacoban (*Pe urmele lui Eminescu revizor școlar*) în „Iașul literar" sau Veturia Birou (*Din legăturile lui M. Eminescu cu Banatul*) și Petre Oalde (*Momente ale prezenței lui Eminescu în Banat*) în „Orizont", aduc prețioase contribuții documentare la biografia eminesciană.

Predominantă însă, în toate revistele literare amintite, este preocuparea pentru aprofundarea și dezvoltarea exegezei eminesciene. Acest obiectiv este urmărit cu seriozitate atît de către eminescologii consacrați ca acad. Perpessicius, cît și de către critici mai tineri, numele multora fiind însă întîlnite frecvent în paginile presei literare actuale. Interpretarea operei eminesciene se face pe mai multe căi. Criticul urmărește fie o idee generală aplicată la opera lui Eminescu, cum este integrarea poetului nostru în circuitul universal al marilor creatori (*În planul universalității* de Mircea Ivănescu și *Permanența și actualitatea lui Eminescu* de Victor Felea, în „Steaua", precum și *Eminescu în perspectiva literaturii universale* de Victor Iancu în „Orizont"), fie se lasă atras de teme mari care au solicitat și în trecut atenția unor critici reputați, dar a căror tratare spațiul restrîns o impune a fi rezumativă, doar cu adăugirea unor puncte de vedere noi, atunci cînd e cazul (*Natura ca univers în poezia lui Eminescu* de Eugen Todoran sau *Chipul femeii în opera lui Eminescu* de Alexandra Indrieș în „Orizont"; *Eminescu și problemele limbii* de G. Istrate sau *Eminescu în evoluția liricii noastre* de Al. Dima în „Iașul literar"; *Un marș romantic* de Mircea Tomuș sau *Luceafărul* de Matei Călinescu în „Steaua"), fie își restrînge și își ascute interesul în jurul unei probleme mai de amănunt și de erudiție cum ar fi stabilirea autenticității unor transcrieri a manuscriselor, comparații de variante, depistarea unor influențe (*Influența livrească și creație* de Eug. Speranție — „Steaua", *Din problemele textelor eminesciene* — de Șt. Cuciureanu în „Iașul literar" etc.), precum și urmărirea unui motiv poetic, pe întinderea operei (*Motivul lebedei* de Șerban Cioculescu în „Steaua") sau în răspîndirea lui în alte literaturi (*Un motiv din lirica europeană* și *„Strigoii"* de Maria Galetariu în „Orizont").

Dintre studiile și articolele critice apărute în cele trei reviste de care ne ocupăm, multe sînt interesante, adăugîndu-se, în chip firesc, prin profunzimea și finețea observațiilor, la bibliografia eminesciană de valoare. Cei mai mulți cercetători au privit, în studiile și articolele lor, diferite aspecte ale operei lui Eminescu în cea mai strînsă conexiune cu biografia poetului și au folosit, în demonstrarea anumitor idei, atît textele definitive ale poeziilor antume, cît și postumele și variantele aflate în manuscrise. Reprezentativ din acest punct de vedere este articolul — restrîns ca număr de pagini dar bogat ca informație — al lui Perpessicius: *Fantasma de la Ipotești* („Orizont"). Observația atentă și îndelungă a textelor eminesciene l-au condus pe autor la concluzia că un anume moment biografic situat în perioada de adolescență a poetului — moartea enigmaticei iubite de la Ipotești — s-a oglindit nu numai în *Mortua est* ci a stăruit de-a lungul întregii opere, infiltrînd ecouri de dureroasă nostalgie în cele mai diverse ipostaze poetice. Exemplul acad. Perpessicius se impune și altor autori care, urmărindu-l pe Eminescu în diferite momente ale vieții sale, stabilesc legături de strictă interdependență cu opera. Astfel, D. Murărașu și-a ales spre analiză momentul Mite Kremnitz și cele trei poezii revendicate de ea, ca inspiratoare: *Cu mîine zilele-ți adaugi*, *Atît de fragedă*

și *Te duci* (*Un moment biografic eminescian și reflexele lui lirice* în „Orizont"). Autorul face o incursiune în stocul variantelor acestor versuri pentru a demonstra, prin comparație, cum o poezie ca *Atît de fragedă*, concepută inițial, după cum se știe, în perioada veroniană, se transformă prin adaosuri și omisiuni, potrivit inspirației recente, suprapuse.

O lungă perioadă biografică constituie obiectul interesantului articol *Eminescu și Iașul* de N. I. Popa („Iașul literar"), care s-ar fi putut numi și *Eminescu și Creangă*, accentul căzînd pe această adîncă și cunoscută prietenie. Autorul se ocupă, după cum de altfel atrage atenția, nu de elementul anecdotic al acestei prietenii ci de „semnificația și eficacitatea ei în procesul creației literare". Stabilind deosebirile de temperament și formație intelectuală dintre cei doi scriitori, N. I. Popa insistă asupra acelor afinități care i-au apropiat, ca dragostea pentru popor și condiția comună de scriitori săraci și ostili politicianismului burghez al vremii lor.

Biografia eminesciană se amestecă inevitabil în studiul operii, totuși, pe lîngă articolele menționate, în care diferite momente biografice intră în atenția imediată a autorilor, revistele de care ne ocupăm publică studii axate, cu deosebire, pe un aspect sau altul al operei. Alegîndu-și spre investigare drumul parcurs pînă la forma definitivă de către poemul *Luceafărul*, Matei Călinescu scrie un studiu substanțial, în care rigurozitatea informației se unește cu minuțiozitatea pozitiv didactică a analizei (*Luceafărul* în „Steaua"). După un scurt istoric asupra stabilirii izvoarelor *Luceafărului*, cu care prilej autorul face și un fel de critică a criticii subliniind simplismul și „dezinvoltura deplasată" a unor observații emise de D. Caracostea, Matei Călinescu procedează la compararea diferitelor faze prin care a trecut elaborarea *Luceafărului*, pentru a „circumscrie marile semnificații ale poemului" și a demonstra că el este într-adevăr „o sinteză a lirismului eminescian". Autorul urmărește, astfel, evoluția celor patru personaje simbolice: Fata de împărat, Hyperion, Cătălin și Demiurgul, atent la trăsăturile psihologice noi care apar, precum și la transformările suferite de subiect cu implicațiile respective în caracterul personajelor și în sensurile poemului. Din analiză Matei Călinescu extrage concluzia acceptabilă că *Luceafărul* este legat de romantism, izvorînd din unele tradiții romantice, dar înseamnă totodată oglindirea unui moment cultural european de criză a romantismului și de depășire a lui. Același autor semnează în „Orizont" o minuțioasă cercetare asupra *Glossei* (*În jurul Glossei*).

Serios și documentat este studiul lui G. C. Nicolescu, *Anii marilor frămîntări eminesciene* („Steaua"). Ocupîndu-se de formația poetului, autorul se declară nemulțumit de felul în care s-au stabilit anterior etapele principale ale vieții creatoare eminesciene și propune o periodizare nouă în două etape: „cea dintre 1866 și decembrie 1874, adică între momentul publicării primelor poezii și acela al publicării poeziei *Împărat și Proletar*, cu faimosul ei vers final: Căci vis al morții eterne e viața lumii întregi (...), cea de-a doua, între 1874 și 1883", an după care activitatea literară a poetului încetează din cauza bolii. În *Împărat și Proletar*, G. C. Nicolescu vede un moment hotărîtor în frămîntările eminesciene. Contradicțiile ideologice ale poemului sînt considerate caracteristice pentru „dualitatea majoră contradictorie din conștiința poetului", care se va zbate toată viața între vechile credințe optimiste și deceptionism. Autorul își restrînge analiza la prima perioadă propusă, explicînd — cu observații prețioase — infiltrarea treptată a pesimismului în opera scriitorului înclinat inițial către idealurile patruzecioptiste. Respinge pe bună dreptate, ca insuficient fondate părerile potrivit cărora responsabilitatea exclusivă a pesimismului eminescian ar fi căzut în sarcina influenței nocive a Junimii.

Utilă, deși restrînsă, este cercetarea lui Corneliu Sturzu în legătură cu concepțiile estetice ale lui Eminescu (*Frumosul în concepția estetică a lui Eminescu* în „Iașul literar"). Autorul urmărește mai ales sensurile noi, corectivele pe care le capătă conceptul de frumos la Eminescu față de estetica schopenhaueriană și de estetica idealismului clasic german în general,

estetică pe care o cunoștea în profunzime și care o adoptase în mare parte. Articolul izbutește să înfățișeze evoluția lui Eminescu către o eliberare, o depășire față de estetica romantică din epoca sa.

Sentimentul cosmic, ca una din trăsăturile esențiale ale creației eminesciene, a incitat la analiză mai multe condeie critice. George Popa semnalează faptul că la Eminescu „trăirea poetică este văzută la scară universală" („Stare poetică și viziune cosmică" în „Iașul literar"). Demnă de atenție este strădunința autorului de a demonstra originea autohtonă a viziunii cosmice eminesciene, deci dezicerea de acele opinii critice anterioare care se opreau în exclusivitate asupra izvoarelor străine. George Popa afirmă filiația mioritică a sentimentului cosmic eminescian și încearcă interesante delimitări prin comparație cu Arghezi și Blaga, atrași la rîndul lor de universul din *Miorița*. Eugen Todoran privește mai în amănunt felul în care natura apare în poezia lui Eminescu în perspectivă cosmică (Natura ca univers în poezia lui Eminescu în „Orizont"), insistînd, la rîndu-i, asupra substratului folcloric al acestei viziuni.

Paralelele și asociațiile cu alte nume de prestigiu din literatura noastră i-au atras fructuos pe Eugen Simion (*Eminescu și Arghezi* în „Steaua") și pe C. Ciopraga (*Eminescu și Sadoveanu* în „Steaua").

Integrarea precum și delimitările și depășirile pe care le realizează Eminescu față de curentul romantismului european sînt ideile dezbătute în studiul amplu al lui Mircea Tomuș: *Un mare romantic* (în „Steaua"). Studiul trece în revistă marile teme romantice ale poeziei eminesciene apelînd frecvent la exegeza lui G. Călinescu.

Problemele de limbă și de stil au intrat în atenția competentă a lui G. Bulgăr (*De la cuvînt la metaforă* în „Steaua"), a lui Const. Ciopraga (*Culoare și muzică în poezia eminesciană* în „Iașul literar"), G. Istrate (*Eminescu și problemele limbii* în „Iașul literar") și Al. Andriescu (*Limbajul satiric eminescian* în „Iașul literar").

Poezia eminesciană solicită atenția exegeților și sub aspectul primelor ei manifestări. Mihai Drăgan scrie un studiu amănunțit în care, urmărind cronologic primele poezii ale lui Eminescu le consideră raportîndu-le la stadiul poeziei românești existente la acea dată (*Începuturile poetice ale lui Eminescu* în „Iașul literar"). Cultul pentru Eminescu îl determină însă pe autor să confere debutului eminescian o valoare disproporționată față de cea reală. Din poezia *La mormîntul lui Aron Pumnul*, de pildă, citează pentru „neobișnuita lor putere de sugestie", versuri mediocre dintre care despre unul se știe că stîrnise nemulțumirea însăși a poetului, care fusese silit de precipitarea apariției poeziei să nu și-o șlefuiască suficient. E vorba despre versul: „Metalica, vibrînda a clopotelor jale...". De altfel criticul ține să fie în contratimp cu opinii critice consacrate, elogiind poezii ca *De-aș avea* și *O călărire în zori*, socotite de Perpessicius, în articolul din „Orizont", „poezii atît de puțin originale". Mihai Drăgan caută filonul optimist, robust, din aceste începuturi poetice, ceea ce e lăudabil și interesant, dar aprecierea critică își pierde uneori din obiectivitate. Metafora lui Ibrăileanu care vedea în Eminescu „un munte ce izbucnește deodată spre cer din cîmpia plată", metaforă explicată și justificată de Al. Dima în primele pagini ale aceleiași reviste, lui Mihai Drăgan i se pare demnă de respins.

Exagerările în plus sau în minus diminuează și valoarea științifică a articolului despre Eminescu prozatorul, semnat de Virgil Ardeleanu (*Prozatorul* în „Steaua"). Articolul debutează cu o minimalizare surprinzătoare, autorul explicînd insuficienta cunoaștere și prețuire a prozei eminesciene prin aceea că n-a fost accesibilă acelor cititori care au învățat pe dinafară versuri ca *Pe lîngă plopii fără soț* sau *Somnoroase păsărele*. Nu vedem cum versurile citate l-au îndreptățit pe autor să le considere inferioare. Condescendența, adesea ironică față de așa-numitele romanțe eminesciene, e o fază demult depășită și combătută a exegezei eminesciene. De asemenea, e necesar un echilibru obiectiv în judecățile critice și o afirmație — a aceluiași autor

— că Eminescu „şi-a depăşit în toate cazurile modelele", înţelegînd printre modele pe Kant, Novalis, Chamisso, Hoffman etc. ne apare întrucîtva exagerată deoarece ştim că în cazul marilor valori artistice nu se poate vorbi de egalităţi sau depăşiri, fiecare creator rămînînd mare în felul său. În aceeaşi revistă, Mircea Ivănescu (*În planul universităţii*) se lasă furat de acelaşi entuziasm deformator care îl determină să-i considere mai prejos pe Byron, Shelley, Leopardi etc. şi să facă o apropiere voit originală, pe care însuşi autorul o numeşte hazardată, între Eminescu şi Baudelaire.

Privite în ansamblu, cu toate inegalităţile de amănunt, numerele comemorative închinate lui Eminescu ale revistelor „Steaua", „Iaşul literar" şi „Orizont" se înscriu între contribuţiile serioase ale exegezei eminesciene contemporane.

Rodica Florea

Un comentator francez al lui Eminescu: Alain Guillermou, La genèse intérieure des poésies d'Eminescu. Paris, Librairie Marcel Didier, 1963

Cu prilejul comemorării a 75 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu, Biblioteca Academiei R.P.R. a primit în dar, cu dedicaţia autorului, impunătorul volum despre geneza interioară a poeziei eminesciene, apărut la Paris în 1963. Cartea este teza de doctorat a profesorului Alain Guillermou, conducătorul catedrei de limbă şi literatură romînă de la Institutul de studii romîne din capitala Franţei. Preocupările sale l-au îndreptat spre aprofundarea cunoştinţelor legate de limba romînă, fapt care l-a şi îndreptăţit să publice în 1953 *Manuel de langue roumaine, grammaire, textes d'études commentées, avec index grammatical et glossaire*, în 1960 *Textes d'études en langue roumaine, choisis et annotés*, şi în 1962 *Essai sur la syntaxe des propositions subordonèes dans le roumain littéraire contemporain*. A tradus literatură, iar printre titlurile semnalate în cartea de faţă figurează şi *Răscoala* de Liviu Rebreanu care a apărut în 1960 în „Club bibliophile de France".

Poezia lui Eminescu l-a emoţionat pentru prima dată pe actualul profesor de la Sorbona acum treizeci de ani, cînd a găsit în rafturile unui anticar de pe Calea Victoriei un volumaş pe care l-a adus cu sine din nou în ţara noastră şi l-a arătat cu mîndrie celor care participau la comemorarea marelui poet romîn. Alain Guillermou se exprimă într-o frumoasă şi clară limbă romînească ceea ce explică transpunerea exactă şi elegantă în franceză a versurilor eminesciene. De asemenea, comentariile autorului, aducerea în discuţie a numeroaselor scrieri şi atitudini luate faţă de opera lui Eminescu în epoci diferite, poziţia pe care o adoptă în cutare interpretare, dovedesc nu numai cunoaşterea limbii, ci însuşirea profundă a literaturii şi a istoriei noastre. Căci Alain Guillermou se mişcă foarte uşor prin mulţimea de date legate de viaţa poporului romîn, date care-i sînt sugerate pe parcursul cercetării de poezia lui Eminescu şi pe care le studiază apoi cu interes, folosind izvoare competente.

Volumul *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, format din analiza literară a antumelor eminesciene, aşa cum autorul le-a găsit în ediţia Perpessicius, precedată de o „introducere" şi „note" este întregit de un capitol de „concluzii" judicioase şi la obiect, un „index operum" şi un „index rerum".

În „introducere" este expusă metoda adaptată de autor pentru împlinirea studiului şi explicată nevoia sa de a pune în lumină mai cu seamă „aportul individual al creatorului". Cu alte cuvinte, Alain Guillermou, fără să respingă „geneza exterioară", adică influenţele din

afară, adoptă metoda analizei „genezei interioare", înțelegînd prin această formulă elaborarea creatoare lăuntrică.

Urmînd o astfel de cale, el nu intenționează să detașeze opera lui Eminescu din creația universală cu care în mod inevitabil are contingențe. Alain Guillermou a fost contrariat însă de nenumăratele studii ale cercetătorilor romîni care se străduiau să găsească numai în afară izvoarele de inspirație ale lui Eminescu. Căutîndu-se cu orice preț sursele exterioare, Eminescu devine „un Lenau romîn, un Heine, un Leopardi, un Schopenhauer, un Lamartine și chiar un Horatius sau un Propertius, dacă nu un Gottfried Keller sau un Gaetano Cerii romîn". Față de denaturări de acest fel se ridică autorul francez care nu scapă prilejul, ori de cîte ori textul îi permite, să ridiculizeze exagerările comparatismului.

Scopul lui Alain Guillermou este să examineze îndeaproape opera lui Eminescu, să vadă cum s-a născut și cum s-a dezvoltat, renunțînd pe parcursul cercetării la ce este secundar, dar nu neglijînd ceea ce este important pentru înțelegerea ei. „Nu se va nega — scrie Alain Guillermou — că el ar fi ecoul dunărean al romantismului occidental și că poeții germani l-ar fi influențat. Dar se va reliefa mai bine, — domeniul aportului exterior o dată circumscris, — ce aduce Eminescu însuși — o bogăție originală și nouă fondului comun al literaturii europene".

În „note", criticul francez își expune părerea de rău că n-a avut la îndemînă manuscrisele eminesciene, iar din ediția Perpessicius n-a putut consulta pînă la data apariției cărții sale decît trei volume, ceea ce i-a limitat cercetarea doar la poeziile apărute în timpul vieții poetului. Sincera lui admirație față de opera lui Eminescu îl îndeamnă însă să-și continue lucrarea, promițînd pentru anii care urmează un alt volum, dedicat de astă dată postumelor. Variantele, așa cum apar în ediția Perpessicius, îi solicită mult interesul, considerîndu-le tot atît de valoroase ca și crochiurile pictorilor, ele oglindind evoluția gîndirii artistului.

Deși citează multe lucrări pe parcursul studiului, Alain Guillermou evită să dea o bibliografie a ceea ce s-a scris despre Eminescu, pentru ca să aibă „o privire mereu proaspătă" și directă asupra operei. Citate la un loc de cinste sînt cele cinci volume *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu și ediția Perpessicius.

Partea principală a cărții o formează analiza fiecărei poezii în parte, începînd cu *La moartea lui Aron Pumnul* și sfîrșind cu *Kamadeva*. Poeziilor din adolescență li se acordă un spațiu considerabil în economia lucrării, descoperind în ele teme, motive de inspirație care vor fi reluate și dezvoltate în opera de maturitate. Faptul acesta, constatat în trecere ori de cîte ori se analizează o poezie, este repus pe larg în comentariul piesei de circumstanță care încheie ciclul poeziilor din adolescență, *La moartea Principelui Știrbey*. Cultura pe care Eminescu și-a însușit-o la Viena și la Berlin i-a îmbogățit fără îndoială inspirația, scrie Alain Guillermou, dar— „acest aport filozofic în literatură nu va afecta în mod esențial o viziune a lumii, deja bine constituită în liniile ei mari".

Pentru ca cititorul străin căruia îi este adresată cartea să poată afla tot ce se știe despre fiecare poezie în parte, în afară de un rezumat al conținutului se mai dă un istoric al apariției, adică data publicării, locul, ecoul în critica vremii, variantele care au dus la forma finală, apoi analiza construcției versului, izvoarele de inspirație. Impresionează în toată această lucrare căldura cu care autorul francez s-a apropiat de tema propusă spre cercetare. El cunoaște multe lucruri în amănunt, puse la îndemînă de istoria literară romînă, și-i face plăcere să le expună. Comentează intervenția lui Maiorescu în modificarea titlului poeziei *Făt-frumos din tei*u, demonstrează „caracterul propriu" al acesteia față de *Povestea teiului*, relatează aventura de la castelul Balș, a cumnatei proprietarului domeniului Dumbrăveni, vieneză de origine, îndrăgostită de un țigan, întîmplare care ar fi inspirat pe Eminescu. Alain Guillermou nu se mulțumește să fie un simplu transmițător de informații, ci se antrenează în aprecierea lor, își pune problema adevărului faptelor ținînd cont de datele biografice și de conținutul poemei și își susține documentat

punctul său de vedere că *Făt-frumos din tei* își are izvoarele în folclor, cărora li se adaugă amintirile din copilărie ale poetului. Cînd scrie despre *Luceafărul*, înainte de a analiza poemul propriu-zis, povestește conținutul basmului *Fata în grădina de aur*, text găsit în culegerea lui Künisch și care a inspirat pe Eminescu. Compară pe Alecsandri cu Eminescu, felul lor propriu în care au apelat la folclor, dînd exemplu *Legenda ciocîrliei* de Alecsandri. În note citează pe Brătescu-Voinești relativ la unele fapte biografice puse în circulație de prozatorul romîn, comentîndu-le cu mult simț al măsurii. Din alte analize se vede că nu este străin de toată frămîntarea epocii, de atmosfera și mișcarea culturală de la noi. Cunoaște discuțiile negative purtate de contemporani în jurul poeziei *Floare albastră*, numindu-le „episod pitoresc în istoria literaturii romîne" și admiră pe Eminescu în lupta pe care a dat-o pentru „a-și impune stilul și inspirația". Cititorul romîn rămîne plăcut surprins cînd vede cu cîtă degajare se face apel la opiniile criticilor, citîndu-le la locul potrivit, cu cîtă siguranță se fac trimiteri la operele altor scriitori romîni, cum ar fi Eliade Rădulescu, pentru ca să nu ne oprim decît asupra unui singur caz.

Metoda folosită de profesorul Guillermou îi permite să alăture detaliilor de ordin literar și datele biografice ale lui Eminescu, după cum procedează în analiza poeziei *Melancolie*, în așa fel încît existența poetului să poată fi luminată din cît mai multe direcții, iar personalitatea sa să fie cît mai apăsat subliniată.

Judecățile de valoare, susținute de exemple edificatoare și de un comentariu explicativ, dezvăluie finețea și spiritul critic caracteristice interpretului francez. El apreciază fără exagerare creația din adolescență a lui Eminescu, arătînd și unele scăderi și inconsecvențe, dar semnalînd cu entuziasm acele versuri care prin profunzimea ideilor și frumusețea exprimării artistice pregătesc opera de maturitate care își găsește cu cinste locul printre capodoperele literaturii universale : „*Luceafărul* este *Moïse* de Vigny tratat în stilul *Mioriței*". *Scrisorile* sînt „o operă de artă durabilă". În *Scrisoarea III* Eminescu desfășoară o „vervă și o invectivă fără egal poate în literatura romînă", iar fresca istorică este „o capodoperă pe care Eminescu reușește să o trateze în același timp și ca mare poet epic, dar și ca poet popular". Poeziei *Sara pe deal* îi subliniază „frumusețea imaginilor și a ritmului versurilor", *Crăiasa din povești* este considerată una din cele mai reușite realizări ale literaturii romîne, în care „sinceritatea sentimentelor întîlnește arta cea mai lucidă și cea mai sigură" a mijloacelor de exprimare.

Se pot formula însă și rezerve față de unele interpretări date de Alain Guillermou. În *Împărat și Proletar* sensul profund al ideilor este mai puțin arătat, în schimb se insistă asupra trăsăturii, „întunecate și deprimante" a destinului uman. *Glossa* nu a găsit rezonanță pe măsura valorii ei, atît ca fond cît și ca formă, iar în analiza *Luceafărului* se susține că entuziasmul poporului romîn față de acest poem este numai pentru forma în care el a fost conceput : „Eminescu, care a încercat să imite pe Horațiu cu oda sa în metru antic, care a experimentat o prozodie savantă în *Glossa*, n-a obținut nici cînd o reușită atît de deplină ca atunci cînd a împrumutat de la cea mai naivă doină, metrica ei pură și monotonă. Iată, fără îndoială, pentru ce romînii sînt cuprinși de un entuziasm fără margini pentru un poem care, tratat în stilul *Scrisorilor*, n-ar fi stîrnit, fără îndoială, decît o mare admirație și nimic mai mult".

Gîndite complex, analizele apar îmbogățite de sensuri. Ceea ce la început ar fi putut suferi eventuale obiecții, autorul însuși recunoscînd că „o suită de analize nu constituie o sinteză", se clarifică și se împlinește prin reconstituirea procesului de elaborare. Din mulțimea de date și comentarii se desprinde tendința principală a studiului și anume reconstituirea evoluției meditației lirice eminesciene. Opera poetului romîn este privită ca o unitate, forță lui creatoare acționînd categoric asupra influențelor exterioare pe care le-a modificat uneori fundamental, adăugîndu-le trăsături inedite.

Alain Guillermou se adresează cititorilor îndemnîndu-i să discearnă „în seria analizelor un anumit număr de linii de forță, jalonate prin interpretări noi și reunite într-un mănunchi

la sfîrșitul volumului". Acest mănunchi este substanțialul capitol intitulat „concluzii". Autorul face aici cîteva observații generale asupra genezei poeziei lui Eminescu, asupra sensului și valorii operei sale, tot așa după cum își expune punctul de vedere în legătură cu natura contradictorie a poetului, cu universul său spiritual.

Pesimismul lui Eminescu preocupă mai multă vreme pe criticul francez. El consideră că Eminescu nu este „tributar" nici pesimismului lui Schopenhauer ori Leopardi, nici întregului curent pesimist al secolului al XIX-lea, ci „solidar" cu el. Ca atîția alții din epoca sa, poetul era pregătit pentru a se adînci în doctrina pesimistă și aceasta din cauza condițiilor sociale. Eminescu este socotit reprezentantul romîn al unei tendințe generale caracteristice celei de-a doua jumătăți a veacului trecut cînd scriitorii și gînditorii meditau asupra omului și asupra divinității manifestînd o reacție care, firește, este însoțită la fiecare din purtătorii ei de note individuale diferite.

Cînd scrie despre romantismul lui Eminescu, Alain Guillermou este de părere că poetul romîn se încadrează firesc unui curent general european, aducînd însă trăsături care-i sînt proprii lui și țării căreia îi aparține : „Dacă romînii recunosc în Eminescu pe cel mai mare poet al lor, o fac pentru că în mod sigur Eminescu a știut să exprime într-o manieră demnă de remarcat sufletul țării sale și să transpună cu fidelitate aspirațiile și visurile compatrioților săi. Sinteză personală, poezia sa este în egală măsură sinteza a ceea ce s-ar putea numi spirit romînesc. Din acest motiv ea merită să fie cunoscută în întregime. „Opera lui Eminescu, scrie în continuare Alain Guillermou „nu este un simplu ecou oriental al cîntecelor lirice europene, ci creația unui geniu profund și original, interpret, pe deasupra, al unui întreg popor".

Cei doi indici sînt rezultatul cercetărilor minuțioase ale eruditului care știe să asocieze finețea gîndirii cu preciziunea amănuntului.

Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu este nu numai un studiu științific, ci și un mesaj al prieteniei dintre popoare.

Cornelia Ștefănescu

BIBLIOTECA C[illegible]
SIBIU

I. P I.—c. 4187

Revista de istorie și teorie literară publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate, la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, dar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzuanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bd. Republicii, nr. 75, Raionul 23 August, București.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R. P. R.

A. FOCHI, **Mioriţa, Tipologie, circulaţie, geneză, texte.** Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediţia critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p. + 63 reproduceri, 56 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală şi comparată**, ed. a II-a revăzută şi adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

AUGUSTIN Z. N. POP, **Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu**, 1962, 623 p. + 6 pl., 26,70 lei.

NICOLAE LIU, **Catalogul corespondenţei lui Ion Ghica**, 1962, 432 p. + 1 pl., 13,90 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia în anul 1838**, ediţie critică, cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

I. P. I. — c. 4187

43.461

Lei 15.—

Bibl.
I 2724

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

TOM. 13
Nr. 3–4
1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE
REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 3–4, P. 519–798
BUCUREŞTI, 1964

1990

- IUI. 2005

1. IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ACADEMICIAN G. CĂLINESCU

Redactor responsabil adjunct: Prof. M. NOVICOV

Membri: ACAD. M. BENIUC
ACAD. AL. PHILIPPIDE
Prof. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R. (Iași)
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
D. MICU

Secretar de redacție: T. VÎRGOLICI

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
BD. REPUBLICII, NR. 73,
BUCUREȘTI

I 2724.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 13 1964 Nr. 3–4

U IAN 2022

SUMAR

Pag.

* * *. În pragul celui de-al treilea deceniu 523
G. CĂLINESCU, Douăzeci de ani 529

Studii

MIHAI NOVICOV, Legităţile dezvoltării realismului socialist în literatura română 533
I. C. CHIŢIMIA, Folclorul şi cercetările folclorice în anii puterii populare . . . 557
TEODOR VÎRGOLICI, Valorificarea moştenirii literare în anii puterii populare . 577
OVIDIU PAPADIMA, Estetica şi teoria literară în ultimii douăzeci de ani 611
AL. SĂNDULESCU, Dezvoltarea criticii literare în ultimii douăzeci de ani . . . 663
M. DUŢĂ şi I. OPRIŞAN, Probleme de tipologie a romanului românesc actual 681
MIHAELA ŞCHIOPU, Studii privind literatura universală în anii puterii populare 703
STAN VELEA, Pavel Dan şi W. Reymont 735

Documente

GEORGE MUNTEAN, Eminescu, — documente noi (II) 753

Note şi recenzii

Note asupra *Mioriţei* (*Ionel Oprişan*); *Balade populare româneşti, vol. I—III* (*Ionel Oprişan*); Eminescu şi romanul *Criticon* al lui Baltazar Gracian (*I. Creţu*); Eminescu despre un episod necunoscut din viaţa lui Gheorghe Lazăr (*I. Creţu*); Eminescu şi teza lui Descartes „*Cogito, ergo sum*" (*I. Creţu*); *Dramaturgia română contemporană* (*Rodica Florea*); *Nuvela română contemporană* (*Cornelia Ştefănescu*); *Poezia română contemporană* (*Rodica Florea*); AL. SĂNDULESCU, *Delavrancea* (*Valeriu Ciobanu*) 769

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, nr. 3–4, p. 519–798, BUCUREŞTI, 1964

6467

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 13 1964 N° 3—4

SOMMAIRE

Page

* * * La XXe anniversaire de la libération de la patrie 523
G. CĂLINESCU, Vingt ans 529

Etudes

MIHAI NOVICOV, Les lois du développement du réalisme socialiste dans la littérature roumaine 533
I. C. CHIŢIMIA, Le folklore et les études folkloriques pendant les années du pouvoir populaire 557
TEODOR VÎRGOLICI, La mise en valeur de l'héritage littéraire dans les années du pouvoir populaire 577
OVIDIU PAPADIMA, L'esthétique et la théorie littéraire dans les dernières vingt années 611
AL. SĂNDULESCU, Le développement de la critique littéraire au cours des vingt dernières années 663
M. DUŢĂ et I. OPRIŞAN, Les problèmes de la typologie du roman roumain actuel 681
MIHAELA ŞCHIOPU, Des études sur la littérature mondiale pendant les années du pouvoir populaire 703
STAN VELEA, Pavel Dan et W. Reymont 735

Documents

GEORGE MUNTEAN, Eminescu — nouveaux documents (II) 753

Notes et comptes rendus

Note asupra *Mioriţei* (Notes sur la « Miorița ») (*Ionel Oprişan*) ; *Balade populare românești, vol. I—III* (Balades populaires roumaines, Ier—IIIe vol.) (*Ionel Oprişan*) ; Eminescu şi romanul *Criticon* al lui Baltazar Gracian (Eminescu et le roman « Criticon » de Baltazar Gracian) (*I. Creţu*) ; Eminescu despre un episod necunoscut din viaţa lui Gheorghe Lazăr (Eminescu à propos d'un épisode inconnu de la vie de G. Lazăr (*I. Creţu*) ; Eminescu şi teza lui Descartes „*Cogito, ergo sum*" (Eminescu et la thèse de Descartes « Cogito, ergo sum » (*I. Creţu*) ; *Dramaturgia română contemporană* (La dramaturgie roumaine contemporaine) (*Rodica Florea*) ; *Nuvela română contemporană* (La nouvelle roumaine contemporaine) (*Cornelia Ştefănescu*) ; *Poezia română contemporană* (Le poésie roumaine contemporaine) (*Rodica Florea*) ; AL. SĂNDULESCU, *Delavrancea* (Delavrancea) (*Valeriu Ciobanu*) 769

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 13 1964 № 3—4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

* * * У порога третьего десятилетия 523
ДЖ. КЭЛИНЕСКУ, Двадцать лет 529

Статьи

МИХАЙ НОВИКОВ, Закономерности развития социалистического реализма в румынской литературе 533
И. К. КИЦИМИА, Фольклор и фольклорные исследования в годы народной власти 557
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Освоение литературного наследия в годы народной власти 577
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Эстетика и теория литературы за последние двадцать лет 611
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Развитие литературной критики за последние двадцать лет 663
М. ДУЦЭ и И. ОПРИШАН, Вопросы типологии современного румынского романа 681
МИХАЭЛА ШКИОПУ, Исследования по зарубежной литературе в годы народной власти 703
СТАН ВЕЛЯ, Павел Дан и Реймонт 735

Документы

ДЖОРДЖ МУНТЯН, Эминеску — новые документы (II) 753

Заметки и рецензии

Note asupra *Mioriței* (Заметки о *Миорице*) (*Ионел Опришан*); *Balade populare românești, vol. I — III* (Румынские народные баллады, т. I—III (*Ионел Опришан*); Eminescu şi romanul *Criticon* al lui Baltazar Gracian (Эминеску и роман Балтазара Грачиана *Критикон* (*И. Крецу*); Eminescu despre un episod necunoscut din viaţa lui Gheorghe Lazăr (Эминеску об одном неизвестном случае из жизни Георге Лазэра) (*И. Крецу*); Eminescu şi teza lui Descartes «*Cogito, ergo sum*» (Эминеску и тезис Декарта «*cogito, ergo sum*») (*И. Крецу*); *Dramaturgia română contemporană* (Румынская современная драматургия) (*Родика Флоря*); *Nuvela română contemporană* (Румынский современный рассказ) (*Корнелия Штефэнеску*); *Poezia română contemporană* (Румынская современная поэзия) (*Родика Флоря*); AL. SĂNDULESCU, *Delavrancea* (Делавранча) (*Валериу Чиобану*). 769

ÎN PRAGUL CELUI DE-AL TREILEA DECENIU

Cea de-a XX-a aniversare a Eliberării patriei a marcat în istoria poporului nostru un moment important, permiţînd un bilanţ edificator asupra succeselor ce au fost obţinute în lupta pentru consolidarea regimului popular şi pentru desăvîrşirea construcţiei socialiste. Doborîrea de la putere a vechilor clase dominante şi desfiinţarea exploatării omului de către om au creat condiţiile prielnice pentru descătuşarea forţelor creatoare. Partidul revoluţionar marxist-leninist al clasei muncitoare le-a călăuzit către un ţel măreţ, atotcuprinzător — construcţia socialismului şi a comunismului. Exemplul României a confirmat din nou forţa atotbiruitoare a ştiinţei marxist-leniniste. Fidelitatea inflexibilă faţă de principiile de bază ale marxism-leninismului, care a caracterizat politica Partidului Muncitoresc Român în toate etapele istoriei recente a ţării noastre, a constituit şi temeiul de granit pe care s-au clădit rînd pe rînd succesele remarcabile din domeniul economic, al construcţiei de stat şi al culturii, succese care explică prestigiul crescînd de care se bucură ţara noastră pe arena internaţională.

Pe această traiectorie mereu ascendentă s-au înscris şi variatele realizări din domeniul cercetării ştiinţifice. Ele au fost obţinute sub îndrumarea clarvăzătoare a partidului, care i-a îndemnat pe cercetători să lege cît mai stîns eforturile lor de practica muncii socialiste, tinzînd în acelaşi timp spre situarea activităţii ştiinţifice româneşti la nivelul atins — în diferite domenii — de gîndirea omenească pe plan mondial.

În acest cadru general se înscriu şi realizările ştiinţei literare. Ele au fost cu atît mai substanţiale cu cît cercetătorii au ştiut să aplice şi în acest domeniu principiul partinic fundamental — legătura cu practica. În toate timpurile investigarea ştiinţifică a creaţiei literare s-a dezvoltat ca o urmare directă a înfloririi literaturii, ca o parte componentă a procesului literar văzut în ansamblul lui. Cu atît mai mult această legătură organică se sudează în epoca socialistă, în care, datorită revoluţiei culturale, literatura a devenit un bun al maselor largi, fiind receptată, apreciată şi valorificată de milioane de oameni. Tocmai această situaţie calitativ nouă a determinat şi principalele linii de dezvoltare a cercetării ştiinţifice literare.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 3–4, P. 523–527, BUCUREŞTI, 1964

Ca „parte integrantă" a cauzei generale a proletariatului și a construcției socialiste, literatura este chemată să aducă o contribuție din ce în ce mai substanțială la opera de educație socialistă a oamenilor muncii. După cum se știe, în etapa în care se găsește în prezent țara noastră, lupta de clasă împotriva burgheziei rezidă mai ales în combaterea atitudinilor și a concepțiilor incompatibile cu morala și ideologia socialistă, atitudini și concepții care oglindesc, întotdeauna, în ultimă instanță, fie persistența unor deprinderi vechi moștenite de la burghezie, fie concesivitate față de înrîuririle mai noi ale ideologiei burgheze, care pătrund din afară, într-o formă sau alta, în cetatea noastră socialistă. În asemenea împrejurări, partinitatea comunistă a scriitorului se manifestă mai ales prin modul în care ia atitudine împotriva a tot ce stînjenește ofensiva neîntreruptă a socialismului și opune manifestărilor pernicioase ale vechiului eroismul în muncă al constructorilor unei noi orînduiri, entuziasmul lor politic, fermitatea de care dau dovadă în aplicarea liniei partidului, devotamentul lor față de cauza internaționalistă a oamenilor muncii de pretutindeni. În cuvîntarea ținută la conferința organizației P.M.R. din orașul București în februarie 1964, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej i-a îndemnat pe scriitori și artiști să dea viață temelor grandioase ale epocii socialiste, să zugrăvească chipul omului nou, însuflețit de idealurile comunismului.

O primă sarcină a științei literare a rezultat de aici, din datoria de a-i sprijini pe creatori în efortul de a reflecta aspectele esențiale ale noii realități, ceea ce presupunea, pe lîngă actul critic, și oportunitatea unor investigații cu caracter teoretic, privind mai ales raporturile de tip nou dintre imperativele estetice ale timpului nostru și creația literară ca atare. În vederea soluționării cît mai adecvate a problemelor de acest gen, știința marxist-leninistă i-a înarmat pe cercetători cu un instrument de lucru extrem de prețios — cunoașterea legilor obiective de dezvoltare a societății omenești, cunoașterea în special a legilor care guvernează procesul de determinare a evoluției suprastructurale de către modificările care survin în baza economică a societății. Pe acest temei, problemele mai particulare ale dezvoltării literare au putut fi încadrate în problemele ideologice mai generale, fapt datorită căruia și trăsăturile specifice ale artei și literaturii au putut fi definite mai explicit, mai lămurit, întrucît se știe că, în toate cazurile, trăsăturile specifice ale unui fenomen devin pregnante doar în urma comparării lui cu altele, adiacente și asemănătoare.

Călăuzită de partid, valorificînd multilateral izbînzile creației literare din ultimii douăzeci de ani, știința literară românească a îmbogățit cu contribuții interesante cercetarea amplă a problemei privind condițiile noi de dezvoltare a artei și literaturii în epoca socialistă. Au stîrnit interes în țară și peste hotarele ei studiile privind modul specific în care partinitatea comunistă fertilizează arta, cum, ca urmare a adeziunii cercetătorilor la idealul estetic al epocii socialiste, se naște, se cristalizează și se dezvoltă o metodă artistică de creație, nouă, superioară — metoda realismului socialist. Cercetarea concretă, la obiect, a acestui proces așa cum s-a petrecut în cazul literaturii românești a îmbogățit știința literaturii, pe de o parte, cu înfățișarea unui moment important al istoriei literare contemporane, iar pe de altă parte a permis cercetătorilor să ela-

boreze sinteze cu caracter teoretic asupra diverselor domenii şi aspecte ale fenomenului literar. În acest context pot fi menţionate studiile privitoare la realism, contribuţiile variate la cercetarea evoluţiei tipurilor literare în epoca noastră, lucrările despre genurile şi speciile literare văzute din acelaşi unghiu de vedere, încercarea de a se defini noi categorii estetice, care capătă o însemnătate crescîndă în epoca socialistă, cum ar fi de pildă categoria „monumentalului", în afară de numeroasele cercetări închinate în mod direct problemelor variate ale realismului socialist.

Trăsătura comună a cercetărilor ştiinţifice de acest gen rezidă în efortul de a îmbina armonios studiul la obiect cu aplicarea multilaterală a cuceririlor teoretice marxist-leniniste. La Congresul al III-lea al P.M.R., în raportul C.C. se atrăgea atenţia cercetătorilor din domeniul ştiinţelor sociale că „munca lor va fi rodnică şi utilă dacă vor ţine seama de cerinţele obiective ale fiecărei etape, dacă la temelia lucrărilor lor va sta studierea atentă a politicii şi activităţii practice a partidului, a ceea ce este esenţial în experienţa maselor muncitoare" [1]. În cazul cercetării ştiinţifice a fenomenului literar, aceste aspecte esenţiale sînt : pe de o parte creaţia literară ca atare, rezultatele ei înaintate, iar pe de alta cerinţele estetice ale maselor, care se formează şi evoluează ca o consecinţă a ofensivei socialismului. Drept urmare, cercetarea e rodnică numai dacă se ţine seama de ambele aspecte, dacă se leagă de practica vieţii în ambele direcţii, ceea ce presupune explorarea în adîncime a variatelor forme de înrîurire a procesului literar de către viaţa socialistă. Experienţa celor două decenii de viaţă nouă a dovedit că problemele literaturii contemporane pot fi cercetate rodnic numai dacă sînt încadrate în procesul general de transformare a moralei şi a ideologiei, ce se desfăşoară ca rezultat al aşezării întregii vieţi pe temeiuri socialiste.

Totodată această nouă perspectivă a determinat şi acordarea unei atenţii crescînde cercetărilor din domeniul istoriei literare. Tocmai pentru că dezvoltarea literaturii reprezintă azi „o parte integrantă" a cauzei generale, socialiste, iar munca ştiinţifică are menirea să sprijine efortul scriitorilor de a crea opere cît mai eficiente din punctul de vedere al bătăliei ideologice pentru triumful socialismului, ea, această muncă, nu putea să nu „înceapă" de la „reconsiderarea" în spiritul ştiinţei marxist-leniniste a moştenirii culturale. Pentru că, aşa cum a arătat-o încă Lenin şi cum a fost subliniat în repetate rînduri şi în documentele partidului nostru, noua cultură socialistă nu se poate clădi şi dezvolta decît prin preluarea şi continuarea într-o anumită direcţie, în conformitate cu interesele maselor muncitoare, a elementelor acumulate în epocile anterioare. Cerinţa aceasta obiectivă e cu atît mai vizibilă în cazul literaturii (şi al altor arte), întrucît evoluţia literaturii e întotdeauna organică, fiecare cucerire nouă bizuindu-se pe întreaga dezvoltare anterioară. Iată de ce încă în primii ani de după 23 August 1944 partidul a cerut literaţilor să procedeze la aprecierea globală şi detaliată a valorilor literare clasice. Indiscutabil, în această direcţie au fost obţinute în ultimii ani succesele cele mai remarcabile, concretizate în numeroase ediţii critice, studii monografice şi de sinteză, tratate şi cursuri de

[1] Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole şi cuvîntări. 1959—1961*, Edit. politică, Bucureşti, 1961, p. 177.

istorie literară, dezbateri privind interpretarea justă a unor fenomene contradictorii din trecut.

Chiar dacă această activitate multilaterală mai prezintă încă lacune (de pildă: absența unor lucrări aprofundate și substanțiale despre unii autori mai „dificili" sau despre unele tendințe și curente mai puțin „clasice" în istoria literaturii române), se poate spune că în ansamblu colectivul de cercetători ai istoriei literare romînești a înzestrat școala — și cea de cultură generală și facultățile —, dar și cercurile largi de iubitori ai literaturii, cu o interpretare justă, marxist-leninistă a moștenirii literare de la începuturi pînă în ajunul epocii noastre. Și e important de subliniat că acest rezultat meritoriu a fost obținut pentru că în ansamblu munca s-a desfășurat pe baza indicațiilor ideologice și metodologice cuprinse în documentele programatice ale partidului. Cu fermitatea care-i este caracteristică în toate domeniile de activitate, partidul i-a ajutat pe cercetătorii procesului literar să evite căile greșite, derutante — pe de o parte sociologismul vulgar, iar pe de alta estetismul liberalist. Astfel și-a dovedit din nou fecunditatea principiul legăturii cît mai strînse a teoriei cu practica. S-a dovedit din nou că literatura nu poate fi studiată decît pornindu-se de la specificitatea ei, de la luarea în considerare a adevărului esențial, și anume că istoria literaturii e o istorie a valorilor estetice, dar și de la constatarea tot atît de evidentă că valorile estetice se realizează ca atare numai prin funcția lor socială. Înarmați cu îndrumările principiale ale partidului, participanții la valorificarea moștenirii literare s-au străduit — și au reușit în cea mai mare parte — să transforme în bunuri ale întregului popor toate operele literare create în trecut, prin care scriitorii de ieri pe de o parte au ajutat poporului să devină conștient de propria-i istorie și de propria-i misiune în lume, iar pe de alta au îmbogățit patrimoniul culturii universale. Totodată însă, investigarea trecutului nu s-a constituit niciodată ca o operație avînd un scop în sine, ci a avut în vedere mereu și comandamentele contemporane, imperativele luptei ideologice, sarcinile educației socialiste; marile valori create în trecut au fost redate poporului în întreaga lor strălucire, curățate de zgura unor influențe nefaste care nu puteau să nu se fi exercitat asupra istoriei literare într-o epocă de dominație economică, socială și culturală a claselor exploatatoare. Iată de ce azi moștenirea literară participă atît de intens și eficient la educația patriotică și socialistă a oamenilor muncii.

În sfîrșit, trebuie adăugat că rezultatele apreciabile obținute în valorificarea moștenirii literare românești au fost obținute și datorită extinderii concomitente a studiilor închinate literaturii universale. Specificul unei literaturi nu poate ieși în evidență pregnant decît prin compararea literaturii respective cu altele, mai ales cu acelea avînd din anumite puncte de vedere evoluții asemănătoare. În trecut, sub vechile regimuri, încadrarea literaturii române în procesul general de dezvoltare a literaturii pe plan mondial, a fost îngreunată din cauza puținătății studiilor de literatură comparată care să se refere și la literatura noastră, din cauza insuficienței cercetării, slabelor legături literare cu alte țări, cît și din cauza unui orizont prea îngust în interpretarea fenomenului literar mondial, literatura universală reducîndu-se în concepția multora doar la cîteva literaturi vest-europene.

În anii puterii populare aceste obstacole au fost în cea mai mare parte înlăturate. Studiul literaturii universale s-a lărgit, incluzînd literatura rusă și mai ales sovietică, atît de importantă prin noutatea ei revoluționară, cît și literaturile altor țări care au pășit pe făgașul dezvoltării socialiste ; se acordă o atenție sporită și literaturilor considerate pînă mai ieri ca „periferice" — ca de pildă literaturilor sud-americane, celor arabe sau asiatice ; a început și crește contactul nostru cu tinerele literaturi africane. Totodată aplecarea tot mai atentă a cercetătorilor asupra variatelor aspecte ale legăturilor literare a permis descoperirea unor apropieri și similitudini foarte importante pentru evidențierea valorilor specifice ale literaturii românești. Se poate spune cu certitudine că descoperirea importanței internaționale a literaturii române e o realizare a epocii socialiste. În același timp luarea în considerare a tendințelor și experiențelor celor mai recente din toate țările lumii, prin care se lărgește mereu cîmpul investigației și al oglindirii literare, va permite indiscutabil scriitorilor patriei noastre să valorifice și mai rodnic tot ce este nou în domeniul creației artistice în vederea dezvoltării din ce în ce mai impetuoase a cuceririlor literaturii noastre realist-socialiste. Confruntarea modului în care literatura română participă, de partea forțelor socialiste, în marea luptă ideologică a secolului cu alte experiențe literare nu va putea să nu perfecționeze arsenalul de mijloace artistice de care dispunem. Și din acest punct de vedere deci, știința literară ajută concret la rezolvarea unor probleme practice.

Iată pe scurt doar cîteva dintre realizările științei literare românești pe care am socotit că e util să le consemnăm în pragul celui de-al treilea deceniu al libertății noastre. De bună seamă ele sînt inegale și pentru viitor ne așteaptă eforturi și mai mari. Însă începutul a fost făcut și, o dată cu bucuria în fața succeselor, ne încearcă și un sentiment întăritor de certitudine că, mergînd mai departe pe calea deschisă prin îndrumarea partinică, vom putea culege roade și mai îmbelșugate. Condiția principală a realizărilor de mîine este să nu pierdem pentru nici o clipă busola — principiile fundamentale ale științei marxist-leniniste. Succesele repurtate pînă acum de poporul muncitor în construcția socialismului ne permit să prevedem că în anii care vor urma procesul ascendent al dezvoltării va deveni și mai impetuos, ceea ce va impune și scriitorilor sarcini sporite în cadrul operei de oglindire artistică a vieții poporului. Totodată va spori și prestigiul internațional al țării, legăturile ei cu alte culturi, unele avînd o bază ideologică opusă aceleia pe care ne situăm noi. Viața va merge mereu înainte și va genera mereu nevoi și sarcini estetice noi, cărora știința literară va putea să le răspundă mulțumitor numai dacă va ști să îmbine din ce în ce mai suplu cercetarea mereu mai competentă la obiect cu lărgirea continuă a orizontului politic și ideologic. Pentru că numai printr-o asemenea îmbinare se poate obține și în cercetarea științifică maximum de partinitate comunistă. Cuvîntul cercetătorilor din domeniul literaturii va trebui să fie în viitor scris de pe înălțimea la care ne obligă locul pe care l-a cîștigat țara noastră în lume, prin aportul din ce în ce mai substanțial al ei la experiența socialistă, prin contribuția la lupta pentru salvgardarea păcii și prin fidelitatea inflexibilă în susținerea marilor idealuri ale epocii noastre — idealurile comunismului.

DOUĂZECI DE ANI

DE

G. CĂLINESCU

Douăzeci de ani ! Au bătut cronologic, ca douăzeci de ore, şi totuşi aceste ceasuri au fost lungi, judecînd după marile prefaceri prin care ţara noastră a trecut. Cu fiece mişcare a limbii au răsărit ca din pămînt uzine şi oraşe, şi azi, afară de monumentele istorice, aproape nimic nu mai este din ce-a fost, dacă se poate spune că a fost ceva. Au trecut pe lîngă mine oameni de mare notorietate altădată, unii politicieni de vază, alţii patrioţi obosiţi de lanţurile vechiului regim. Ţara e însă din ce în ce mai tînără, schelele se ridică pretutindeni, tractoarele merg în sus şi în jos de-a lungul ogoarelor colective, curge gîlgîind cu scîntei şarja scoasă din cubilouri, mişcă mereu din cotul de metal sonda de ţiţei, buştenii alunecă la vale pe pîrghii ori pe apa în spume, aburul pămîntului e sorbit de retorte şi sucit în fire din care războaiele mecanice ţes mătase. O maşină plutitoare tunde stuful de pe bălţi, care, adunat în stoguri, e dus apoi spre a fi frămîntat în cocă de celuloză ori netezit în foi de hîrtie ; tomata coaptă, de un roşu pe care l-ar invidia Picasso, e stoarsă în chip de sirop într-o cutie şi primită cu cinste în ţări străine.

În august 1944 nu eram voios, eram totuşi încrezător. Cu cîţiva ani în urmă, cînd ţărîna patriei noastre fusese cotropită, mă hotărîsem să lepăd nepăsarea detestabilă la unii scriitori de atunci pentru *res publica* şi să lupt din toate puterile mele, cu condeiul, prin viu grai şi chiar cu fapta spre a ajuta pe patrioţi să ferească patria noastră de nenorociri şi să aducă o rînduială nouă. Am „trădat", cum se zicea pe atunci, impasibilitatea artei, adică nepăsarea ei olimpică de cele temporale, dar azi sînt mîndru de această trădare, cu care am fost consecvent şi care socotesc că în loc să dăuneze operei artistice a dat, la cei care au făcut acest lucru, mai multă viaţă. Nu eram singur. În jurul meu s-au strîns îndată o ceată de tineri care, toţi, au devenit combatanţi ai ideii democratice şi azi sînt nume notorii în echipa de lucru a frontului socialist.

Simţeam de mult că societatea noastră veche este rău întocmită, că stă pe strîmbătate, inegalitate socială stridentă, nepăsare de cele cultu-

rale, parvenitism, intrigă politică, lipsă de gravitate în ceasurile de cumpănă. De ani de zile am strecurat temerile și sarcasmele mele într-o cronică, din pricina căreia am fost clasat drept „mizantrop". Eu însă mizantrop n-am fost niciodată. Cînd întîia mare nenorocire se întîmpla patriei noastre, am rămas înmărmurit de insensibilitatea clasei nemuncitoare. Într-o țară ciopîrțită, se zbăteau politicienii să capete un minister, alții un post bine plătit, alții, mai modești, cît mai multe provizii, pentru ca pîntecele lor să nu sufere. M-am privit în oglindă. Un fum imens, roșiatic se învîrtea în jurul meu și pentru întîia dată mi-am zărit prin el o față tristă. Numai ochiul rămăsese încrezător și hotărît.

Au venit asupra noastră „naziștii". Un soi de jivine absurde, ca să nu zic altfel, cum visau, fantaștii, că sînt ființele din Marte ori din Lună. Crunte, implacabile, mari ucigătoare și schingiuitoare de oameni. De ce neam erau ? Germani, nu, cum crezuseră unii. Niciodată poporul german, acela în sînul căruia născutu-s-au Goethe și Beethoven, divinii, n-a pășit pe solul țării noastre. Erau niște monștri fără etnicitate terestră, pe care sînt încredințat că nu-i recunoșteau nici urmașii lui Luther, Dürer și Holbein, o sămînță de gîngănii picate din cer și care, ca o molimă, s-a întins fulgerător și fără socoteală, ca tot ce este epidemic, exterminînd milioane de oameni, pînă ce a ostenit și s-a mistuit ca toate molimele, lăsînd pîrjol, jale, sărăcie, pretutindeni la popoarele noastre și cele occidentale, inclusiv la nefericitul popor german.

Era în vara lui 1944 și sticla cerului se cutremura de vibrația avioanelor de bombardament, părul cîinelui îngrozit flutura ca bătut de vînt, lumea se aduna în pripă, la șuierul sinistru al sirenelor, în adăposturi precare, spre a afla la ieșire că bombele făcuseră moloz o biată uliță de bordeie, îngropînd dedesubt oameni care nu se așteptau ca mizeria lor să aibă onoarea de a fi aleasă drept obiectiv militar. Puternicii trecutului se trăseseră la locuri ferite și idilice, de unde, ca de obicei, întocmeau lista de ministere. Atunci mi-am dat seama că asupra destinelor țării veghează clasa muncitoare, și tinerii cu care am dus mica luptă, numai culturală, mi-au adus publicațiile ilegale ale partidului. Am colaborat la una din ele și puțin după aceea am intrat fățiș în tabăra democratică. M-am privit în oglindă și am văzut că fața mea era zîmbitoare și ochiul optimist. Și așa am rămas mereu.

Deodată, într-o zi de 23 august, acum douăzeci de ani, am aflat știrea cea mare. România rupsese legămîntul nefast încheiat de oameni care, temători de moșiile lor, preferaseră ciuntirea țării dreptății sociale și neatîrnării suveranității ei și îndrepta armele, alături de aliați, împotriva cruntelor himere fasciste, ce nu aparțineau soiului terestru și uman și ca atare nici unui popor.

Ce repede au trecut acești douăzeci de ani și totuși ce lungi au fost ! Am combătut după puterile și priceperea mea cu condeiul și prin viu grai alături de forțele democratice, am cunoscut de aproape pe conducătorii partidului, am admirat la ei înțelegerea împrejurărilor, lipsa de pripire, patriotismul lor fierbinte. Oamenii aceștia n-au avut prilejul în temniță să stea la cîrma și la catargul corăbiei statului și vedeți ce penetrațiune a vremurilor, ce hotărîre dîrză totodată ca o dată cu ștergerea inegalității

sociale să păstreze neştirbită ţara lăsată de strămoşi în toată fala şi neatîrnarea ei. Patria era o paraginâ, devenisem milionar prin inflaţie şi nu aflam de nici unele. Fantomele altor vremuri rînjeau, dînd a înţelege că astea sînt urmările socialismului şi, încă şi mai grav, punînd la îndoială patriotismul clasei muncitoare. Eu însă, care şedeam cot la cot cu mulţi din aceşti muncitori, ştiam că nu era aşa şi eram optimist. Părul încărunţea, trupul nu mai avea vînjoşia de altădată, păream totuşi mai tînăr fiindcă eram voios.

Încetul cu încetul, ce fusese înnegrit ca de lăcuste devenea îmbietor, milioanele bugone fură preschimbate în bani buni, pămîntul începu să dea hrană îndestulătoare, vitele să mugă în ocoale. Pe urmă au apărut fermele de stat şi cîteva cooperative agricole, tractoarele s-au ivit pentru întîia oară în număr mare pe ogoare, coşurile de fabrici s-au înmulţit ca nişte columne fără arhitravă, drumurile s-au pietruit şi asfaltat, uzine, uzine, uzine au răsărit în toate colţurile ţării, multe din cele ce aduceam de aiurea facem acum noi înşine şi chiar exportăm. Locomotivele, autobuzele, tractoarele poartă emblemă românească. Asia cunoaşte pe specialiştii noştri în implantaţiuni de sonde. Şi clădim neîncetat, încît, dacă lipseşti o lună dintr-un oraş, nu mai cunoşti, la întoarcere, bine locurile. Litoralul a devenit o plajă maritimă de faimă mondială. Trăim în pace cu toţii, în frăţie strînsă cu popoarele socialiste, în prietenie, cu toate popoarele care nu visează pieirea noastră. Legăturile cu toate ţările cu care putem avea schimburi economice şi culturale folositoare se lărgesc. Conducătorii partidului, din rîndurile căruia sînt mîndru a face parte, suspectaţi altădată ca lipsiţi de patriotism, sînt, cum a văzut orice român, de un patriotism granitic. În fruntea lor se află mereu Gheorghe Gheorghiu-Dej, a cărui iubire de ţară, al cărui spirit politic, a cărui putere de construcţie îmi stîrnesc şi stîrnesc oricărui român cel mai adînc respect.

Mă privesc în oglindă. Părul mi-e mai alb, faţa puţin istovită de pătimiri trupeşti, dar ochiul e tînăr, încrezător şi optimist.

LEGITĂȚILE DEZVOLTĂRII REALISMULUI SOCIALIST ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

DE

MIHAI NOVICOV

În încercarea de față intenționăm să îmbinăm unele probleme privind istoria literaturii contemporane cu altele, de ordin teoretic. Se știe că în publicistica burgheză s-a încetățenit tradiția de a se „desființa" realismul socialist cu ajutorul insinuării potrivit căreia adepții acestuia ar urmări reglementarea normativă a creației artistice. Cît de absurdă e o asemenea abordare a problemei nu vom mai demonstra. Vom considera dovedit că ivirea, dezvoltarea și cristalizarea realismului socialist, ca a unei metode noi, superioare în creație, constituie un *proces*, tot atît de obiectiv ca oricare alt proces, determinat în ultimă instanță de factorii sociali. Procesul acesta are legile lui, ce se cer a fi descoperite și studiate. Dezvoltarea literaturii contemporane a acumulat suficiente date pentru ca o asemenea cercetare să fie posibilă. Realismul socialist a devenit încă de la începutul celui de-al patrulea deceniu al veacului nostru metoda de creație a literaturii sovietice; el s-a generalizat și în literatura unor alte țări socialiste, printre care și în țara noastră; puternice curente în favoarea realismului socialist s-au afirmat și în unele literaturi din țările capitaliste; în Franța, Italia, în America de Sud, S.U.A., Anglia și altele. Confruntarea datelor concrete privind nașterea și dezvoltarea realismului socialist în condiții atît de diferite va permite, prin eliminarea particularităților mai mult sau mai puțin accidentale, extragerea legităților comune, ceea ce, sperăm, va ajuta și la definirea mai exactă a procesului ca atare, în generalitatea lui. Sărbătorirea celei de-a 20-a aniversări a Eliberării patriei noastre constituie în acest sens un prilej favorabil, întrucît, făcîndu-se bilanțul realizărilor literaturii contemporane române, pe baza lui pot fi identificate principalele momente și tendințe în dezvoltarea realismului socialist la noi. Comparîndu-le cu aspectele analoge din alte țări și alte literaturi, vom încerca să propunem distincțiile necesare între ceea ce pare a fi comun realismului socialist în ansamblu și ceea ce reprezintă aportul

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 3–4, P. 533–555, BUCUREȘTI, 1964

specific românesc. Procedînd așa, ne călăuzim și după exemplul oferit de *Declarația cu privire la poziția Partidului Muncitoresc Român în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale*, adoptată de Plenara lărgită a C.C. al P.M.R. din aprilie 1964. Constatînd că „experiența acumulată de țările sistemului mondial socialist a verificat necesitatea ca partidele comuniste și muncitorești să țină seama de acțiunea legilor generale ale construcției socialiste, universal valabile în esența lor", declarația arată în continuare că „cerințele acestor legi se aplică în condiții concrete de o mare diversitate, potrivit stadiului sau etapei de dezvoltare a fiecărei țări socialiste, particularităților lor istorice. Încălcarea legilor generale ale construcției socialiste, îndepărtarea de principiile lor fundamentale, ca și ignorarea particularităților naționale nu pot decît să aducă prejudicii construcției socialiste din fiecare țară" [1]. Cu condiția ca să se țină seamă și de specificul literaturii ca artă, aprecierea de mai sus e, indiscutabil, aplicabilă și în orientarea creației literare. Din moment ce a devenit, cum o prevăzuse Lenin, „parte integrantă" a cauzei generale de construcție a socialismului, literatura este un domeniu în care politica partidului revoluționar marxist-leninist se concretizează într-un mod particular, specific, dar și în conformitate cu principiile ei de bază. Așadar, și pentru justa îndrumare a literaturii se cere cunoașterea pe de o parte a legilor generale, obiective, universal valabile care acționează azi și împing înainte dezvoltarea literaturii realist-socialiste, iar pe de altă parte și a trăsăturilor specifice, distinctive, legate de procesul concret istoric al dezvoltării realismului socialist românesc. A contribui la stabilirea acestui raport este țelul principal al încercării de față.

În dezvoltarea realismului socialist românesc pot fi identificate (evident cu o anumită aproximație) cîteva momente sau etape succesive. La originea curentului se află ca și în alte țări literatura proletară. Fenomenul ca atare ar trebui să fie definit cel puțin prin două laturi ale lui, strîns legate între ele, dar distincte totuși. Pe de o parte — interesul crescînd al unor scriitori pentru lupta clasei muncitoare, simpatia manifestă pentru această luptă care transpune în opera lor, pe de alta — creația literar-artistică a clasei muncitoare, cristalizată fie sub formă folclorică, fie sub forma unor încercări literare datorite unor scriitori proletari autodidacți. La noi ambele aspecte au fost legate de ceea ce se numește de obicei „curentul «Contemporanului»". În deceniul al nouălea al veacului trecut, un număr destul de mare de intelectuali „generoși" și radicali au aderat la socialism (înțeles încă destul de confuz din punct de vedere ideologic). „Contemporanul" a încercat și a reușit într-o oarecare măsură să consolideze această adeziune, între altele subliniind strînsa legătură dintre mișcarea socialistă și lupta maselor muncitoare. De aici s-a născut și interesul literar pentru soarta celor „dezmoșteniți", stimulat și de exemplul ilustru al *Proletarului* eminescian [2]. Literatura de agitație alimentată de ideile

[1] *Declarație cu privire la poziția Partidului Muncitoresc Român în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale, adoptată de Plenara lărgită a C.C. al P.M.R. din aprilie 1964*, Edit. politică, București, p. 40.

[2] Vezi și O. Papadima, *Începuturile poeziei închinate muncii și muncitorului în literatura română*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", XI, 1962, nr. 2, p. 307—326.

socialismului a fost destul de abundentă, dar în cea mai mare parte deficitară din punct de vedere artistic. Totodată „Contemporanul" a îndeplinit cu cinste și rolul de propagator al culturii în rîndurile clasei muncitoare. Tirajul său (ajungînd uneori pînă la 10 000 de exemplare) a fost pentru acele vremuri imens. „Contemporanul" a ajutat astfel la naşterea unui interes mereu sporit al unor pături din ce în ce mai largi de muncitori pentru literatură. Dar de la interesul manifestat pînă la încercarea de a exprima năzuințele și în limbajul artei a trebuit să fie făcut doar un pas, care a și fost făcut, ajungîndu-se destul de repede la unele rezultate modeste, dar semnificative, cum ar fi poezia lui Neculuță de pildă.

În primele decenii ale secolului al XX-lea (pînă la 1916), trăsăturile caracteristice începuturilor literaturii proletare se mențin, dar li se adaugă și altele noi. Procesul de fuzionare a socialismului cu mișcarea muncitorească se accentuează, din care cauză devine din ce în ce mai greu de vorbit de o literatură cultă de agitație socialistă, pe de o parte, și de o literatură a muncitorilor, pe de alta. Panait Istrati, și el muncitor autodidact, începîndu-și activitatea literară ca publicist în presa muncitorească, devine în cele din urmă scriitor profesionist. Totodată un N. D. Cocea, de pildă, nu se mărginește să-i îndemne pe proletari la luptă, ci se angajează personal în intensa activitate politică. Revistele de stînga — fie că sînt sau nu legate organizatoric de partidul socialist — devin tribune de manifestare a năzuințelor protestatar-revoluționare. Adeseori confuze, dar totdeauna militante, aceste tribune încep să pună în discuție și problemele de orientare a literaturii în spiritul luptei de clasă. Încercarea de a se depăși epigonismul rudimentar al poeților „proletari" din secolul al XIX-lea, coincizînd cu afirmarea turbulentă a curentelor literare de avangardă, numeroși poeți conjugă cele două tendințe în opera lor. Literatura revoluționară își caută și o formă proprie de exprimare, dar deocamdată se mărginește a împrumuta ceea ce e nou numai pentru că e nou. Asupra acestui aspect se cuvine să insistăm pentru că îl vom întîlni și în alte țări, din care cauză va apărea și tendința de a-l interpreta ca manifestare a unei legități aproape inexorabile [3]. Cercetînd realitatea literară românească, înclinăm spre o concluzie puțin diferită. Evident, interesul scriitorilor legați de mișcarea revoluționară muncitorească pentru tendințele *noi* în literatură era firesc. Ca o mișcare tînără, revoluționară, mișcarea muncitorească nu putea să nu fie receptivă pentru tot ce e *nou* în toate domeniile, dar e cert în același timp că la noi receptivitatea aceasta n-a luat niciodată un caracter programatic (cum s-a întîmplat, de pildă, în Germania și în Cehoslovacia în anii 1920—1930). Mai degrabă am putea constata altceva : că pînă la

[3] Vezi, de pildă, intervenția lui André Gesselbrecht în cadrul „Săptămînii gîndirii marxiste" la discuția pe tema *Materialismul filozofic și realismul artistic*. „Trecerea unor artiști prin aceste curente (decadente — *M.N.*) nu s-a redus la lepădarea unei piei vechi, ea le-a adus și ceva ce i-a îmbogățit, ceva ce a fost depășit, dar nu și renegat. Nu poate fi înțeles Aleksandr Blok fără simbolism ; nu se poate înțelege muzica lui Erster fără « revoluția » serială a lui Schönberg, care, ucigînd armonia și melodia, dimpotrivă a consolidat expresivitatea. Nu poate fi înțeles Șostakovici fără Gustav Mahler și alții, nu pot fi înțeleși Kurt Weil, Dessau, muzicieni care au lucrat cu Brecht, fără jaz sau Hindemith, și, bineînțeles, ceea ce urmează se cunoaște mai bine, nu poate fi înțeles nici Eluard, nici Aragon fără suprarealism, nici Maiakovski fără futurism, nici Brecht fără expresionism" („Europe", mars-avril, 1964, p. 364—365).

deceniul 1930—1940 scriitorii legați de lupta revoluționară a clasei muncitoare nu simțiseră nevoia elaborării și a unui program estetic deosebit, ci se mulțumeau să sprijine, cu mijloace literare uneori foarte diferite, același program politic. Foarte pregnant s-a manifestat această particularitate în anii imediat următori primului război mondial, cînd, sub influența valului revoluționar din țară și a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, scriitori numeroși și foarte diferiți aderă la lupta clasei muncitoare, dar concretizează această adeziune doar prin exprimarea hotărîrii de a sprijini și prin creația lor lupta maselor exploatate. E interesant că și programul „Culturii proletare" nu depășea această viziune: revista declara că va milita pentru o literatură cu conținut social care să ajute muncitorilor să devină conștienți de lupta lor, dar nu formula nici un fel de preferință relativ la curentele literare ce-și disputau întîietatea în acea vreme. Criteriul de apreciere rămînea cel exclusiv politic, ceea ce explică, între altele, și o anumită obtuzitate critică, ducînd pînă la subaprecierea unor opere literare de valoare [4]. Larga adeziune a scriitorilor la mișcarea muncitorească în anii de după 1918 nu s-a soldat și cu apariția unui curent literar, între altele și din cauza acestui electism estetic.

Se consideră, și este îndeobște recunoscut, că în literatura română un curent realist-socialist s-a format abia în deceniul 1930—1940. De aceea, în legătură cu cercetarea noastră, ne pare important a se vedea prin ce se deosebește curentul literar legat de mișcarea muncitorească revoluționară, înfiripat în acest moment istoric, de tendințele asemănătoare care l-au precedat. Sîntem de părere că pot fi identificate cel puțin trei elemente esențiale noi.

În primul rînd, această mișcare literară se naște, se afirmă și se dezvoltă sub îndrumarea nemijlocită a Partidului Comunist din România. Se știe că Alexandru Sahia a inițiat și a înființat „Bluze albastre" din însărcinarea partidului, revista militînd pentru obiectivele concrete de luptă ale clasei muncitoare. Este în afară de îndoială că atît apariția revistei „Bluze albastre", cît și în general activitatea din aceste decenii a scriitorilor legați de partid e o consecință directă și a revirimentului produs în lupta comuniștilor după Congresul al V-lea al partidului. Hotărîrile congresului au vizat, între altele, și intensificarea luptei în rîndurile intelectualilor. Totodată, de o mare însemnătate au fost prevederile referitoare la îmbinarea cît mai suplă a formelor muncii ilegale cu cele legale. Cu toate că revistele legale ce se înființau pentru a propaga ideologia și linia partidului nu puteau avea o viață lungă, totuși, datorită îndrumării continue a activității scriitorilor și publiciștilor de stînga de către partid, pînă la instaurarea dictaturii militaro-fasciste mișcarea literară alimentată de ideologia comunistă avea încontinuu la dispoziția sa tribune de manifestare fățișă. În afară de „Bluze albastre" trebuie menționată „Era nouă", publicațiile de la Botoșani conduse de Scarlat Calimachi, „Reporterul" după 1937, „Cuvîntul liber" în a doua etapă a apariției și altele, precum

[4] Vezi în legătură cu aceasta și Ov. S. Crohmălniceanu, *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale — 1920—1944. Partea întîia*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1964, p. 162.

și o serie de publicații în limbile minorităților naționale („Korunk", „Die Welt" și altele) [5].

În același timp, scriitorii și publiciștii comuniști au folosit cu multă îndemînare și paginile unor publicații democratice de orientare mai puțin consecventă, chiar eclectică, cum ar fi de pildă: „Viața românească", „Adevărul literar și artistic", „Azi" etc. N-avem de gînd să recapitulăm toate aceste date de istorie literară, care sînt în general cunoscute, dar le-am amintit pentru a sublinia că, spre deosebire de situația existentă în etapele anterioare, mișcarea literară de stînga din deceniul 1930—1940 se afirmă ca o mișcare partinică în sensul deplin al cuvîntului. Nu întîmplător, sub auspiciile ei, se popularizează pentru prima dată în românește învățătura leninistă cu privire la partinitatea literaturii, fiind citat chiar într-o cronică plastică semnată de Miron Radu Paraschivescu celebrul articol *Organizația de partid și literatura de partid*. Această mișcare literară era o mișcare partinică pentru că se considera „parte integrantă a cauzei generale proletare", pentru că se subordona, ca mișcare literară, luptei generale eliberatoare, antiburgheze, conduse de partidul comunist, și pentru că se definea ca o mișcare literară în primul rînd pe temeiul acestei poziții estetice.

Din această împrejurare derivă și al doilea element nou care deosebește mișcarea din deceniul 1930—1940 de cele anterioare: existența unui program estetic destul de bine definit. Spunînd aceasta nu ne referim doar la un anume material, deși articolele programatice din „Bluze albastre" conțin toate elementele esențiale ale unui asemenea program, ci la întreaga activitate critică desfășurată în acel timp de scriitorii și publiciștii comuniști. E semnificativ că aproape toți scriitorii ce și-au legat atunci soarta de cea a partidului comunist au simțit nevoia să-și afirme public și crezul estetic. Iar dacă vom compara aceste manifestări programatice cu cele din etapele anterioare, nu vom putea să nu remarcăm o deosebire esențială. Pozițiile de plecare sînt asemănătoare: credința că literatura este datoare să sprijine lupta de eliberare a maselor exploatate. Dar, în timp ce în trecut această hotărîre conducea doar arareori și cam întotdeauna imprecis și la delimitarea de diferite curente literare ale vremii, în deceniul 1930—1940 tocmai o asemenea delimitare se află în centrul preocupărilor. Dacă pornim de la o generalitate, și anume de la elementele definitorii (în general) ale unui curent literar, ni se pare că putem ajunge, cel puțin provizoriu, la unele concluzii. Istoria literaturii universale ne arată că oricare curent literar nou se afirmă și se consolidează pe baza unui program estetic propriu. Iar printre elementele constitutive necesare ale unui program estetic se numără întotdeauna și fixarea unei poziții nete față de alte tendințe literare, anterioare sau contemporane. Mișcărilor literare de la noi legate de lupta clasei muncitoare le lipsea însă, pînă în 1930—1940, tocmai acest component obligatoriu, fără de care nici un curent nu se poate

[5] Date complete pot fi găsite în Titu Georgescu și Mircea Ioanid, *Presa P.C.R. și a organizațiilor sale de masă 1921—1944*, Ed. științifică, București, 1963; vezi de asemenea *Tradiții de critici literare marxiste în România 1930—1940*, studiu și antologie de Ileana Vrancea, Ed. politică, București, 1962, precum și Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 157—191.

constitui ca un factor activ al vieții literare. În deceniul 1930—1940 însă, scriitorii îndrumați de partidul comunist au afirmat net poziția lor față de alte curente ale vremii. Ei au demascat fără echivoc tradiționalismul, gîndirismul, ortodoxismul, scoțînd la iveală legătura indisolubilă a acestor tendințe literare cu ofensiva fascismului și dovedind astfel pericolul imens pe care-l reprezentau pentru cultura românească. Totodată scriitorii grupați în jurul partidului au criticat ferm și autonomismul estetic, tendințele așa-numite de avangardă, estetismul și formalismul, evidențiind caracterul lor defetist, prejudiciul imens pe care îl aduceau literaturii, dezarmîndu-i pe scriitori, izolîndu-i de lupta socială, deci de principalul izvor veșnic regenerator al creației artistice. Spre deosebire de criticii și publiciștii ce încercaseră să se grupeze în deceniul anterior în jurul „Culturii proletare", criticii marxiști din deceniul 1930—1940 au reușit să reliefeze just continuitatea dintre tradițiile progresiste ale literaturii naționale și literatura izvorîtă din noile cerințe revoluționare. În revistele îndrumate de partidul comunist, creația realistă și umanistă a scriitorilor contemporani era întotdeauna sprijinită chiar dacă autorii respectivi se găseau pe poziții politice diferite, iar uneori adverse (ca în cazul lui Liviu Rebreanu, de pildă). În acest deceniu se formulează pentru prima dată ideea că literatura militantă a clasei muncitoare se dezvoltă din punct de vedere estetic pe drumul realismului socialist. Critica noastră marxistă a făcut mult pentru popularizarea literaturii sovietice, atît pentru a o face cît mai cunoscută maselor largi de cititori, cît și pentru a extrage învățăminte creatoare în vederea dezvoltării unei literaturi militante cu conținut socialist la noi. Dar, în același timp, a raportat întotdeauna aceste învățăminte la tradițiile progresiste ale literaturii române, arătînd cum dezvoltarea consecventă a acestor tradiții în noile condiții istorice conduce cu necesitate spre afirmarea tot mai impetuoasă a unor tendințe literare noi, analoge acelora care au triumfat în literatura rusă și în alte literaturi ale popoarelor din fostul imperiu țarist după victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Activitatea febrilă de prospectare a noilor tendințe literare în lumina învățăturii marxist-leniniste coincizînd cu ampla acțiune comunistă în vederea grupării tuturor forțelor progresiste ale țării într-un larg front antifascist și antirăzboinic, nu încape îndoială că și efortul scriitorilor îndrumați de partid a contribuit la închegarea încă de pe atunci a unui front literar mai larg, antifascist și umanist. Amplificîndu-se în condițiuni noi, după 23 August 1944 această regrupare a forțelor literare, începută încă în etapa de după evenimentele din 1933, a stat la baza unității frontului literar, cimentată în anii puterii populare.

În sfîrșit, un al treilea aspect care deosebește net activitatea scriitorilor legați de partid în deceniul 1930—1940 de încercările anterioare de a se închega o mișcare literară muncitorească rezidă în faptul că noul curent era reprezentativ și din punct de vedere literar. N-avem de gînd să stabilim aici și acum ierarhii de valori literare (ar fi și lipsit de sens), dar trebuie să subliniem că, în ciuda faptului că la consolidarea începuturilor realismului socialist românesc au contribuit mai ales scriitorii tineri, creația lor s-a integrat curînd în marele fluviu al dezvoltării literare. Fără

să poată concura — atunci — cu vîrfurile literaturii (ceea ce e și explicabil), nuvelistica lui Alexandru Sahia, reportajele lui Geo Bogza, proza lui Ion Călugăru, poezia de tinerețe a lui Mihai Beniuc, Miron Radu Paraschivescu, Dumitru Corbea, ca și debutul atîtor scriitori care azi se află în fruntea mișcării literare din R.P.R., au îmbogățit substanțial literatura română cu valori noi, i-au deschis de pe atunci perspective noi, au demonstrat imensa fecunditate creatoare a poziției partinice în literatură.

Deci, dacă ne-am limita să luăm în considerație — deocamdată — doar experiența românească, am fi îndreptățiți să conchidem că, pentru ca o mișcare literară legată de lupta clasei muncitoare să se poată constitui într-un curent literar realist-socialist, sînt necesare cel puțin următoarele trei condiții:

1) să devină partinică în sensul deplin al cuvîntului, să fie îndrumată de către partidul revoluționar marxist-leninist al clasei muncitoare și să se călăuzească de principiul estetic al partinității comuniste, descoperit și elaborat de către Lenin;

2) să fie înarmată cu un program estetic bine definit, mai ales prin delimitarea de alte curente literare anterioare și contemporane, să capete cu alte cuvinte o *personalitate* literară;

3) să fie capabilă să aducă în dezvoltarea literaturii naționale valori estetice noi.

★

După 23 August 1944 dezvoltarea literaturii române pe drumul realismului socialist s-a făcut în condiții noi, evident mult mai favorabile. Noul curent, obligat să lupte în perioada anterioară în împrejurări vitrege, trebuind să se afirme nu doar împotriva culturii dominante și înfruntînd cînd ostilitatea, cînd neînțelegerea unor pături largi ale intelectualității, dar și să suporte loviturile teroriste și de represiune ale organelor statului burghezo-moșieresc, după eliberarea țării și mai ales după cucerirea puterii de către clasa muncitoare, aliată cu țărănimea muncitoare, capătă posibilitatea să se dezvolte nestingherit, să-și valorifice din plin potențialul creator. Dezvoltarea literaturii alimentate de ideologia socialistă devine un component al revoluției culturale, iar prin aceasta și al întregii opere de construire a socialismului.

Din punctul de vedere care ne interesează, și în această dezvoltare nouă (care numără azi *douăzeci* de ani) pot fi deosebite cîteva etape. Ne vom referi la ele și mai rezumativ, scontînd că faptele literare caracteristice sînt proaspete, prezente în amintirea cititorilor. Astfel, o primă etapă se definește de obicei ca fiind corespunzătoare anilor 1945—1949. Trăsătura ei principală e intensa bătălie ideologică, dar care se exteriorizează mai ales ca o continuare a bătăliei politice. De fapt, din punctul de vedere al părților lui constitutive frontul literar românesc îndată după 23 August 1944 a fost *același* ca și în anii precedenți. El i-a eliminat, ce-i drept, pe scriitorii care se compromiseseră prin colaborarea cu fascismul, dar pierderea n-a fost sensibilă. Încolo forțele literare n-au putut fi altele decît acelea care se impuseseră și înainte de război. Scriitorii înregimentați în lupta sub steagul partidului comunist se grupează din

nou în jurul unor tribune („Orizont", „Lumea", „Contemporanul", „Revista literară") și încep lupta pentru a-și alia și pe ceilalți confrați ai lor, cunoscuți și în trecut prin atitudinea lor progresistă, umanistă și antifascistă. La rîndul lor, forțele politice reacționare, reprezentate din punct de vedere politic de așa-numitele partide „istorice", încearcă și ele să se asigure de sprijinul scriitorimii. Discuția politică se transformă repede într-o discuție literară, obiectul principal al ei fiind, și nu întîmplător, problema partinității. După cum se știe, aparent, părerile s-au ciocnit în jurul unei pretinse „crize a culturii", însă de fapt frontul reacționar ataca cu furie ideea partinității. Cei ce erau atunci de partea partidelor „istorice" îi acuzau pe comuniști că, îndemnîndu-i pe scriitori să se angajeze în lupta politică pentru democratizarea țării, prejudiciază literaturii întrucît preponderența elementului politic a fost întotdeauna — așa susțineau ei — nocivă pentru valoarea artistică a creației. De fapt, lozinca era tot a „artei pentru artă", dar camuflată printr-un limbaj criptic. Cum s-a desfășurat discuția nu vom mai recapitula, vom aminti doar că reprezentanții frontului literar revoluționar au lămurit convingător în ce a constat esența diversionistă a agitației „criziste". De bună seamă, revoluționarea adîncă a așezărilor țării nu putea să nu ducă și la o criză adîncă și fără ieșire a culturii burgheze, dar această criză era binefăcătoare pentru dezvoltarea culturii în ansamblul ei. Amenințată în chiar existența ei, burghezia încerca să prezinte, cu ipocrizia care o caracteriza întotdeauna, propria ei catastrofă inevitabilă ca o catastrofă „națională". De aceea și pe plan cultural își aroga dreptul să vorbească în numele întregii culturi. Comuniștii au dovedit însă că eliberarea vieții culturale de sub dominația burgheză înseamnă de fapt salvarea de la naufragiu a tuturor valorilor culturale autentice. La un miting al intelectualilor în 1946, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej a arătat-o cu claritate, subliniind că lupta clasei muncitoare nu numai că nu anulează valorile culturale ale trecutului, ci, dimpotrivă, numai prin victoria idealurilor socialiste ale proletariatului poate fi asigurată continuitatea organică între ceea ce a fost valabil ieri și ceea ce va fi valabil mîine.

În perioada aceasta a disputelor înverșunate privind perspectiva de dezvoltare a literaturii, creația ca atare a fost încă prea puțin influențată de desfășurarea lor. Delimitarea de poziții se făcea în principal pe baza criteriului politic. Predomina literatura de atitudine, pe care fiecare scriitor și-o afirma folosind încă mijloacele și procedeele care-i erau proprii și înainte. Se poate spune că din punctul de vedere al lărgimii și profunzimii creația realist-socialistă în acești ani nu depășește cu mult nivelul atins în deceniul 1930—1940. Etapa înfiguratelor căutări artistice va fi cea următoare.

A o defini în timp între doi ani e mult mai greu. De aceea preferăm s-o definim altfel, prin trăsăturile noi pe care începe să le capete creația însăși. Am văzut că în primii ani după 23 August 1944 scriitorii se grupau și se regrupau mai ales potrivit cu adeziunile lor politice. Despre acest fenomen se poate spune că începînd cu anul 1948 el aparține trecutului. Victoria revoluției socialiste a dus și la realizarea unității politice a fron-

tului literar în jurul partidului clasei muncitoare. Dar nu în același timp s-a ajuns și la cimentarea unității ideologico-estetice.

După cum se știe, în martie 1949 s-a ținut prima conferință pe țară a scriitorilor. Ea a consacrat victoria curentului promovat încă din deceniul 1930—1940 de către scriitorii militanți pentru literatura realist-socialistă. În rezoluția conferinței se sublinia hotărîrea participanților de a se alinia cu arma scrisului în lupta condusă de partid. Cu alte cuvinte, principiul partinității comuniste se afirma ca fiind principiul călăuzitor al întregii literaturi. Firesc, această poziție conducea și la formularea năzuinței de a se face o literatură realist-socialistă. Rezoluția exprima astfel o situație de fapt. În ansamblul ei literatura română atunci nu era *încă* realist-socialistă, dar se voia realist-socialistă, scriitorii fiind conștienți că s-au copt toate condițiunile obiective necesare pentru ca literatura română *să devină* realist-socialistă. Dar pentru ca posibilitatea să se transforme în realitate, un proces întreg trebuie să fi fost consumat.

Dacă încercăm să caracterizăm sumar creația literară românească în intervalul dintre prima conferință pe țară a scriitorilor (1949) și primul lor congres (1956), sîntem tentați să scoatem în relief (din nou foarte sumar) cîteva aspecte ce ne par esențiale în raport cu tema care ne interesează aici [6].

Un prim aspect este acela a reconsiderării de către unii scriitori de frunte a propriei lor poziții estetice. Spunînd aceasta nu pretindem că în creația scriitorilor la care ne referim s-ar fi produs un hiatus. Sadoveanu de după 23 August 1944 e același Sadoveanu, e același scriitor pe care conștiința românească și l-a încorporat încă de la începutul veacului. Și, totuși, cîtă distanță de la *Hanul Ancuței* la *Mitrea Cocor*, de la *Șoimii* la *Nicoară Potcoavă*. Nici poezia argheziană nu poate fi ruptă în două, ceea ce nu ne împiedică însă să vorbim despre saltul realizat de la *Psalmi* la *Cîntarea omului*. Și am putea continua cu exemple. Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu, George Călinescu, Cezar Petrescu nu se află prin creația lor la izvoarele realismului socialist românesc, dar ei l-au îmbogățit fiecare cu personalitatea sa. Nouă ne pare inutil să discutăm, cum au încercat unii, dacă e îndreptățită sau nu aprecierea potrivit căreia *Un om între oameni* e un roman realist-socialist. Esențial ne pare altceva, și anume : că este de neconceput să ne închipuim dezvoltarea realismului socialist românesc fără aportul lui Camil Petrescu.

Un al doilea aspect e înflorirea „literaturii de revelație". Descoperind — în contact cu realitatea revoluționară și sub influența comuniștilor — un nou ideal politic, etic și estetic, scriitorii au fost tentați să transforme această „revelație" într-o temă literară. De fapt însă în acest fel

[6] Cele două date au fost alese convențional. Repetăm că pentru subdivizarea unei perioade care pentru istoria unei literaturi este totuși prea scurtă, neconfundîndu-se nici măcar cu activitatea unei generații literare, indicarea anilor e cu totul contraindicată ; cum însă sîntem nevoiți să concretizăm, iar pe de altă parte ne pare evident că între momentul 1944—1948 și situația de mai tîrziu, de generalizare a realismului socialist, există și o etapă intermediară, ne-am decis să indicăm — cam arbitrar — o dată din viața literară, conștienți însă că, de fapt, nici ea nu reprezintă vreo margine. Fiind vorba de un proces organic, intim, el nu se poate data decît cel mult diferit pentru creația fiecărui scriitor în parte.

o temă veche se trata într-un mod nou, literatura de revelaţie fiind în esenţa ei tot o literatură de atitudine, din care cauză nu reclama şi o revizuire radicală a viziunii estetice, a mijloacelor de transfigurare; prin ea realitatea nouă se reflectă în creaţie doar parţial, şi, în cele mai dese cazuri, superficial. Viaţa însă le cerea tot mai imperativ scriitorilor să creeze tablouri ale noii realităţi şi — în conformitate cu adevărul obiectiv —să rezerve în aceste tablouri locul principal făuritorilor victoriilor socialiste. Or, tocmai în legătură cu aceste tendinţe cu totul noi s-au ivit şi cele mai serioase dificultăţi.

Printr-un inventar al lor ar putea fi definit un al treilea aspect al etapei de care ne ocupăm. Ne vom mărgini totuşi să amintim doar de cîteva. În primul rînd, de o anumită „criză a liricii", mai ales a liricii intime. În faţa grandioasei realităţi obiective (realitatea revoluţiei),poeţii parcă se jenau să vorbească şi de frămîntările proprii; drept compensaţie capătă extindere poemul epic şi în general poezia de fabulaţie. Totodată — în proză şi dramă — realitatea este văzută monumental şi unilateral. Tonurile se îngroaşă. Se pictează în alb şi negru. Creaţia literară e mereu pîndită de primejdia schematismului. Toate acestea au fost, incontestabil, dureri ale creşterii, dar ele au pus totuşi amprenta pe un anumit moment al dezvoltării literaturii contemporane şi au determinat interesante tendinţe şi reacţii.

Ansamblul lor constituie un al patrulea aspect pe care am vrea să-l menţionăm. Timp de cîţiva ani viaţa literară a fost dominată de discuţii despre cum ar trebui să fie literatura, discuţii ce ne par astăzi stranii, naive şi chiar rudimentare. Atunci însă ele erau firesti şi necesare. Izvorul lor se găsea în realitatea însăşi, în împrejurarea că destul de brusc frontul literar s-a pomenit în faţa unor sarcini estetice cu totul noi. Împrejur viaţa se revoluţiona într-un ritm ametitor, şi, după cum o observase Sadoveanu, „vremea nu aştepta". Pe de altă parte însă, literatura nu putea face faţă noilor sarcini estetice decît continuînd o dezvoltare anterioară. Doar literatura aparţine şi ea acelor zone ale suprastructurii despre care încă Engels spunea că modificările bazei (ale economiei) nu le pot influenţa nemijlocit, ci doar prin modificarea într-o anumită direcţie a materialului ideologic preexistent. Iar acest „material ideologic preexistent" era foarte eterogen. Aderînd la noua orientare globală a literaturii în spiritul partinităţii comuniste, fiecare scriitor aducea în acest proces de primenire propria sa experienţă de creaţie, afinităţile sale estetice, preferinţele sale literare. Confruntarea dintre acestea, în lumina perspectivelor noi ale literaturii, era binevenită, printre altele, şi pentru a se face distincţiile necesare între ceea ce exterioriza doar anumite particularităţi de stil, pe de o parte, şi ceea ce trăda persistenţa unor înrîuriri încă nelichidate ale ideologiei burgheze şi ale orientărilor estetice alimentate de aceasta din urmă, pe de altă parte. Delimitările trebuiau să fie făcute şi ar fi absurd să le reproşăm *aposteriori* participanţilor la discuţiile de atunci că de ce n-au găsit deodată şi definitiv răspunsurile cele mai bune. Exagerările şi într-o direcţie şi în alta nu puteau să nu se producă, ele frînînd, probabil, într-o anumită măsură şi procesul firesc de dezvoltare a literaturii, dar în esenţă nu l-au putut denatura. În lupta cu manifestările ideologice burgheze, în

întrecere creatoare cu viziunile estetice și procedeele de transpunere a realității ce se dovedeau a fi tot mai depășite, realismul socialist se impunea, își lărgea albia de cuprindere a realității, se transforma dintr-un curent literar în metoda de creație a literaturii române contemporane. De bună seamă nu tot ce s-a tipărit în acei ani rezistă azi la examenul timpului. Contribuțiile au fost inegale și din punctul de vedere al orientării ideologice și din cel al împlinirii artistice, dar, dacă privim procesul în ansamblu, fiecare aport își găsește un loc cît de modest. Realismul socialist românesc a crescut din tulpina viguroasă a literaturii române.

Astăzi, după cum spuneam, literatura română, în întreaga ei complexitate, poate fi caracterizată ca o literatură realist-socialistă. Este o literatură realist-socialistă pentru că reflectă o realitate socialistă în plină transformare revoluționară, pentru că o reflectă de pe pozițiile partinității comuniste, participînd la lupta pentru desăvîrșirea construcției socialiste, mai ales printr-un aport substanțial la acțiunea de dezvoltare a conștiinței socialiste a oamenilor vremii. Literatura română contemporană e o literatură realist-socialistă și pentru că participă la bătălia ideologică a vremii noastre de partea socialismului, delimitîndu-se, pe această bază, de alte curente literare. Continuînd și dezvoltînd tradițiile progresiste ale literaturii naționale și universale, literatura română contemporană este orientată împotriva curentelor burgheze decadente care neagă perspectiva ridicării umanității pe o treaptă superioară a afirmării sale prin revoluția socialistă și, sprijinind tot ce este umanist în literatura contemporană, se delimitează totuși și de umanismul abstract al unei anumite literaturi critice, reflectînd adeziunea poporului nostru la umanismul activ, socialist, întemeiat pe încrederea în forțele omului, în capacitatea umanității contemporane de a găsi în ea rezervele necesare regenerării și împlinirii.

Dacă, așa cum a fost subliniat din nou acest lucru în *Declarația cu privire la poziția P.M.R. în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale*, „conținutul principal al epocii actuale este trecerea de la capitalism la socialism", iar „conținutul, direcția și particularitățile principale ale dezvoltării istorice a societății omenești sînt determinate de sistemul mondial socialist, de forțele care luptă împotriva imperialismului, pentru transformarea socialistă a societății", atunci și conținutul fiecărui curent de idei, al fiecărei ideologii, deci și al fiecărui curent literar, va fi determinat, în ultimă instanță, cu necesitate nu doar de atitudinea estetică mai mult sau mai puțin critică față de realitatea capitalistă în descompunere, dar și — în măsură crescîndă — de atitudinea față de sistemul mondial socialist și de forțele care luptă împotriva imperialismului, pentru transformarea socialistă a societății. Literatura română contemporană este o literatură realist-socialistă pentru că își încordează eforturile tocmai în vederea acumulării unor reprezentări artistice ale vieții de azi care să afirme la un înalt nivel artistic superioritatea socialismului, imensul potențial de forțe umane pe care le descătușează ofensiva socialismului, victorie inevitabilă a forțelor socialismului asupra forțelor capitalismului.

Dacă considerăm acum dintr-un alt punct de vedere tabloul actual al literaturii române, observăm că-l caracterizează ceea ce am putea numi

diversitatea în unitate. Din punctul de vedere al temelor abordate, al stilurilor, al modalităților și procedeelor artistice, literatura română devine pe zi ce trece mai variată. Este un fenomen interesant ce se cere a fi subliniat și explicat. Cît timp literatura contemporană se afla încă într-o etapă de dezvoltare care nu permitea să se vorbească de o generalizare a realismului socialist, varietatea creației era parcă mai mică decît astăzi cînd, din punctul de vedere al platformei ideologico-estetice, frontul nostru literar e uimitor de unitar. Explicația se găsește, credem, deci în faptul că în etapa precedentă, cînd eforturile creatoare au fost consumate mai ales în direcția rezolvării unor probleme artistice cu totul noi, noutatea realității ce se cerea reflectată și a sarcinilor estetice corespunzătoare îl putea depăși pe artist, ceea ce crea condițiuni favorabile pentru preferarea soluției mai facile a căutării de modele. Azi, nesiguranța ideologică uneori paralizantă aparține trecutului; realitatea socialistă este însuși mediul în care se dezvoltă scriitorii, ideologia socialistă și partinitatea comunistă alimentează firesc creația lor, din care cauză și mișcările artistului sînt mult mai libere, el soarbe din munca creatoare a întregului popor substanța dătătoare de viață a creației și o întoarce poporului sub forma unor opere realizate cu maximum de spontaneitate. Din această intensitate a participării scriitorilor la viața, munca și lupta poporului s-a născut și splendida varietate a talentelor care ilustrează fiecare într-un fel propriu aceeași orientare realist-socialistă a literaturii.

Dacă încercăm acum să confruntăm această experiență a dezvoltării pe drumul realismului socialist a literaturii române cu experiențele analoge ale unor alte literaturi, constatăm că unele aspecte sînt foarte asemănătoare. De pildă: peste tot unde începea să se afirme, încă de la jumătatea veacului trecut, o literatură alimentată de năzuințele și ideologia clasei muncitoare, această literatură se delimita inițial numai printr-o anumită orientare politică; de existența unor delimitări de ordin estetic nu putea fi vorba decît într-o foarte neînsemnată măsură atunci. De pildă, se știe că Marx și Engels acordau o mare prețuire activității poeților muncitori germani. Dar este limpede că aceștia n-au reușit să genereze un curent literar. Vorbim adesea ca de un fenomen eroic și interesant despre literatura Comunei din Paris, dar și în acest caz gruparea scriitorilor și a operelor lor se face aproape în exclusivitate în virtutea unui criteriu politic. De fapt, despre un curent literar realist-socialist înainte de primul război mondial[7] se poate vorbi numai în Rusia, dar e semnificativ că în această țară, pornind de la 1905, se concretizează tocmai aceleași trăsături noi pe care le-am identificat în mișcarea literară legată de mișcarea muncitorească la noi în deceniul 1930—1940. Ca rezultat al luptei revoluționare și sub înrîurirea activității desfășurate de bolșevici se consolidează atunci în Rusia o literatură partinică (căreia Lenin i-a dat și o întemeiere teoretică prin articolul *Organizația de partid și literatura de partid*); această literatură începe să fie îndrumată de partid, iar în această îndrumare un rol de prim ordin îl joacă și presa legală a partidului

[7] Care evident atunci nu se numea așa, întrucît termenul atunci n-a existat, dar căruia astăzi, *a posteriori*, îi recunoaștem trăsăturile definitorii ale realismului socialist.

(ziarul „Pravda", revista „Prosveșcenie" și altele); totodată literatura proletară din Rusia își elaborează și un program estetic propriu, distinct, capătă personalitate artistică, fiind reprezentată de creatori de prestigiu ca Maxim Gorki, Demian Bednîi, Serafimovici, Lunacearski și alții. Critica marxistă rusă, începînd cu Plehanov, a contribuit mult la consolidarea noului curent literar. După 1917, pe măsura maturizării mișcării muncitorești revoluționare și a partidelor comuniste în mai multe țări, încep să se contureze, din ce în ce mai precis, și curentele literare alimentate de ideologia comunistă. Din acest punct de vedere nu ne putem baza decît pe experiența cercetătorilor din țările respective, dar e simptomatic că aproape în unanimitate ei plasează momentul de constituire a unor curente literare realist-socialiste fie în deceniul 1920—1930 fie în 1930—1940, în funcție de aceiași factori pe care i-am identificat la noi. Astfel, în literatura bulgară, un curent literar avînd toate caracteristicile realismului socialist se constituie sub influența bătăliilor revoluționare care au culminat cu răscoala din septembrie 1923, în Polonia aproximativ în jurul anului 1925, în China începuturile realismului socialist coincid cu mișcarea din Ienan, în Franța concentrarea forțelor literare de stînga în jurul partidului comunist începe în deceniul 1920—1930, dar se desăvîrșește la începutul deceniului următor, cînd are loc în presa de stînga și o amplă discuție despre realismul socialist.

Ceva mai greu este de stabilit analogia cu procesele de dezvoltare ale literaturii ce s-au concretizat după cel de-al doilea război mondial în țările care s-au angajat de atunci pe drumul socialismului. Nu încape îndoială că o serie de aspecte asupra cărora am insistat încercînd să caracterizăm etapele de dezvoltare ale literaturii contemporane române reflectă împrejurări particulare, specifice numai patriei noastre : preferința pentru anumite teme, dificultăți în abordarea altora, dezvoltarea inegală a poeziei, prozei și a dramaturgiei în diferite momente, o anumită tipologie etc., toate acestea trebuie să fie explicate în primul rînd prin tradiția literară concretă, pe care literatura nouă românească a preluat-o și a dezvoltat-o. După cum asemenea particularități pot fi identificate și în alte literaturi și a căuta în acest domeniu legități universal valabile ni se pare o întreprindere fără perspectivă. În schimb, analogiile sînt posibile dintr-un alt punct de vedere : în fiecare literatură, între momentul victoriei politice a clasei muncitoare, cînd se creează condițiunile obiective favorabile generalizării realismului socialist, și etapa în care această generalizare se înfăptuiește, se plasează o perioadă de trecere de mai lungă sau mai scurtă durată. Perioada asta de trecere a fost mai bine studiată în cazul literaturii sovietice, datorită faptului că e mai distanțată în timp. Dacă ne vom adresa deci mai întîi acestui exemplu, vom constata că tabloul vieții literare din U.R.S.S. în anii 1922—1934[8] este foarte diferit de ceea ce am observat la noi în primul deceniu de după Eliberare. Pînă la primul congres al scriitorilor sovietici, în U.R.S.S. fiinșau variate grupări literare,

[8] Periodizarea este din nou convențională, etapa fiind cuprinsă între sfîrșitul războiului civil și primul congres al scriitorilor sovietici, care a consacrat generalizarea realismului socialist, dînd pentru prima dată și o explicație teoretică fenomenului.

cu programe estetice diferite, pe baza cărora între diferite reviste se ducea o polemică aprinsă. Creaţia însăşi ilustra adeseori tendinţe contradictorii, manifestările de negare a trecutului literar erau la început foarte puternice, lupta de clasă pe tărîm literar era aprigă.

Fără să putem afirma că manifestări de acest gen n-au existat de loc la noi (de pildă pretenţii de nuanţă proletcultistă au putut fi semnalate, au trebuit chiar să fie combătute, dar nici pe departe n-au căpătat extinderea pe care o avuseseră la un moment dat în literatura rusă), e lesne să cădem de acord totuşi că în ansamblu tabloul vieţii literare de la noi era în etapa la care ne referim cu totul diferit. Însă existenţa ca atare a unei etape de trecere e identificabilă în ambele cazuri, după cum ea poate fi identificată şi în istoria contemporană a altor literaturi. Dar din nou durata, ca şi formele concrete pe care le îmbracă sînt specifice fiecărei literaturi în parte. Perioada de trecere se pare că a fost mai scurtă în literatura bulgară, dar durează încă în literatura iugoslavă sau polonă. Forme cu totul particulare a îmbrăcat acest proces în literatura chineză. Aşadar, fiind deocamdată în imposibilitate de a-i defini un numitor comun, vom încerca să răspundem doar la o singură întrebare : care sînt principalii factori determinanţi de care depinde desfăşurarea într-un fel sau altul a perioadei de trecere ? Pornind de la exemplul literaturii române, sîntem tentaţi să-i reducem la doi :

— situaţia literară, tendinţele, tradiţiile moştenite, într-un cuvînt literatura cu care se porneşte la noul drum şi

— orientarea pe care o capătă literatura prin îndrumarea ce i se dă.

Dacă aruncăm o privire de ansamblu asupra dezvoltării pe care a avut-o în ultimii douăzeci de ani literatura română, observăm că, mai ales după 1948, această dezvoltare a fost continuă, ascendentă, în general armonioasă, lipsită de fenomene febrile, de pendulări derutante dintr-o extremă în alta, ci, dimpotrivă, ar putea fi asemănată cu o escaladare gradată de trepte mereu superioare, care o apropiau etapă cu etapă de situaţia de astăzi, cînd în faţa creaţiei s-au deschis perspective atît de favorabile de cucerire de noi victorii artistice.

Aceste condiţiuni favorabile care au uşurat dezvoltarea ascendentă a literaturii române pe drumul realismului socialist au fost determinate de natura specifică de la noi, a celor doi factori amintiţi.

În primul rînd, în tradiţia acumulată în întreaga istorie de literatura română a predominat tendinţa de a sluji interesele şi năzuinţele poporului. Literatura română nouă s-a născut ca o literatură angajată în lupta pentru eliberarea socială şi naţională. Filonul acesta, în ciuda atacurilor la care a fost supus din partea unor curente diversioniste, n-a slăbit niciodată. După cum s-a mai observat în literatura noastră de specialitate, pledoarii în favoarea „artei pentru artă" au putut fi înregistrate în presa noastră literară începînd cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, însă literatura de substanţă care să promoveze „arta pentru artă", literatura militant formalistă sau ermetistă niciodată n-a putut prinde rădăcini pe solul românesc (caracterizarea fiind valabilă chiar pentru curentul simbolist, ai cărui reprezentanţi au fost la noi, în cea mai mare parte, adînc ancoraţi în problematica socială). În sfîrşit, semnificativă e şi urmă-

toarea împrejurare, pe care din nou mai mulți specialiști au reliefat-o : după cum se știe, în anii dintre cele două războaie mondiale, în aparență, disputa cea mai zgomotoasă a fost, în viața literară de la noi, cea dintre tradiționalism și modernism. Burghezia, într-un fel, a sprijinit ambele tendințe, în timp ce scriitorii legați de mișcarea muncitorească au trebuit să ia atitudine, după cum am mai arătat, evident nuanțat, și împotriva tradiționalismului, și împotriva modernismului. Dar, pînă și în această perioadă de agresivitate crescîndă a ideologiei burgheze, marea literatură creată de scriitori realiști și umaniști a rămas în afara și a tradiționalismului și a modernismului, dezvoltîndu-se între marginile vechilor tradiții ale literaturii angajate. Dacă s-ar accepta caracterizarea falsă — ce se propunea la un moment dat — a perioadei dintre cele două războaie mondiale doar ca perioada competiției dintre tradiționalism și modernism, ar rămîne inclasificabili tocmai scriitorii cei mai de seamă, ca Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Gala Galaction, Ion Agîrbiceanu, George Călinescu, Hortensia Papadat Bengescu și alții. O situație analogă poate fi observată și în domeniul criticii : deși se situau în ansamblu pe poziții filozofice idealiste, criticii reprezentantivi ai perioadei — și G. Călinescu și T. Vianu și Perpessicius, nemaivorbind de Ibrăileanu, care-și continua activitatea strălucită de dinainte de primul război mondial — practic militau, de pe poziții umaniste și riguros științifice, și împotriva tradiționalismului ortodoxist, și împotriva modernismului, așa-zis de avangardă. Pînă și moștenirea lui Eugen Lovinescu, în latura ei prețioasă, se înscrie în afara exclusivismului modernist. Așadar situația pe care o moștenea literatura română în momentul în care transformările revoluționare din țară au adus în fața scriitorilor sarcini estetice noi era cît se poate de prielnică încadrării creației literare într-o nouă bătălie, de data aceasta hotărîtoare, pentru a se asigura țării și poporului un viitor fericit — adică pentru îndeplinirea idealului de totdeauna al marilor noștri clasici, de la pașoptiști, prin Eminescu, Caragiale, Creangă, pînă la Sadoveanu și Arghezi. Angajîndu-se în acest nou apostolat, literatura de fapt continua strădania înaintașilor, dar nu o putea face decît pe făgașul realismului socialist, întrucît dezvoltarea realist-socialistă e singura modalitate de a se servi prin literatură cauza comunismului.

Totodată, în această nouă orientare a ei, literatura noastră a fost puternic ajutată de politica de îndrumare a creației pe care a promovat-o Partidul Muncitoresc Român.

Din nou sintetizînd, am putea spune că politica partidului de îndrumare a literaturii și artei s-a caracterizat prin împletirea permanentă a două laturi deopotrivă de importante : pe de o parte — grija de a se preveni orice alterare a specificului creației artistice, a procesului ei organic de dezvoltare ; pe de alta — principialitatea, constînd în combaterea operativă și intransigentă a tuturor fenomenelor în măsură să prejudicieze dezvoltarea ascendentă, realist-socialistă a literaturii. Cu mulți ani în urmă, într-o convorbire cu Clara Zetkin, acceptînd că îndată după revoluție apariția unor tendințe exclusiviste și contradictorii în domeniul creației artistice e aproape o necesitate, Lenin continua : „Dar, se înțelege, noi sîntem comuniști. Noi nu trebuie să stăm cu mîinile încrucișate și să

lăsăm haosului posibilitatea să se dezvolte în orice direcție. Noi trebuie să conducem în mod sistematic acest proces și să-i organizăm rezultatele" [9]. Lenin vedea în înfăptuirea revoluției culturale principala condiție obiectivă pentru înflorirea unei arte cu adevărat comuniste. Pe primul plan, îndată după revoluție stătea sarcina de a se organiza „pe scară cît mai largă învățămîntul și educarea poporului... Pe acest teren — adăuga Lenin — trebuie să se dezvolte o artă comunistă, într-adevăr nouă și mare, care să creeze o formă corespunzătoare conținutului său" [10]. În îndrumarea literaturii și a creației artistice în general, Partidul Muncitoresc Român nu s-a abătut de la această linie leninistă.

De mare însemnătate a fost că tinzînd, cum o preconiza și Lenin, „să organizeze rezultatele" procesului de dezvoltare a literaturii, Partidul Muncitoresc Român a militat întotdeauna împotriva oricăror încercări de a se înlocui „organizarea rezultatelor" cu prescrierea lor, călăuzindu-se în această direcție tot de o precizare a lui Lenin, care, încă în 1905, menționa că literatura este un domeniu unde este nevoie să fie asigurat „un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se asigure un cîmp larg gîndirii și fanteziei, formei și conținutului" [11]. La noi în țară, factorii de răspundere în domeniul creației literare și artistice au apărat cu fermitate această componentă necesară a creației, combătînd concret și operativ metodele administrative, ispitele de a substitui muncii de convingere propagarea de sentințe și aplicarea de etichete. Îndrumarea partinică a literaturii, avînd ca obiectiv eliberarea scriitorilor de orice dependență față de ideologia burgheză, nu s-a făcut prin catalogarea operelor în bune și rele, pozitive și negative, ci prin lămurirea, în spiritul marxism-leninismului creator, a problemelor înseși pe care le ridica inevitabil, orientarea nouă a literaturii, determinată de revoluționarea vieții. Și, de bună seamă, tocmai datorită acestei principialități viața noastră literară a putut fi ferită de intervenții subiectiviste, de consacrări zgomotoase și uneori nejustificate ale unor „talente", precum și de subaprecierea altora etc. [12]. În îndrumarea creației literare și artistice Partidul Muncitoresc Român s-a călăuzit ferm de învățătura leninistă potrivit căreia linia partidului în acest sector al activității sale nu poate fi reprezentată prin aprecieri izolate, într-un sens sau altul, a cîte unei opere sau chiar a activității unui scriitor în totalitatea ei, ci e reprezentată de direcția generală pe care o ia activitatea creatoare, de spiritul și patosul ei. „Organizarea rezultatelor" nu se face prin compartimentarea lor critică, ci prin sesizare și dezbatere în spiritul esteticii marxist-leniniste a problemelor nodale pe care viața însăși le aduce în fața scriitorilor.

---

[9] *Lenin despre natură și artă*, ESPLP, București, 1957, p. 616.

[10] *Ibidem*, p. 620.

[11] V. I. Lenin, *Opere complete*, ed. a 2-a, vol. 12, Edit. politică, București, 1962, p. 99.

[12] Spunînd aceasta n-am vrea să se creeze impresia că am uitat de unele întîmplări dureroase care, în aparență, contrazic afirmațiile de mai sus. Dar acestea au fost rezultate ale politicii nefaste promovate de grupul fracționist Ana Pauker — Vasile Luca — Chișinevschi și ca atare nu pot fi considerate ca expresii ale politicii partidului. Partidul le-a combătut, iar prejudiciile aduse procesului literar de intervențiile subiectiviste și iresponsabile ale fracționiștilor antipartinici au fost pînă la capăt înlăturate.

Din acest punct de vedere pasajele referitoare la artă și literatură din documentele de bază ale partidului nostru sînt modele desăvîrșite ale marxism-leninismului creator. Începînd cu salutul adresat de C.C. al P.M.R. încă din 1949 primei conferințe pe țară a scriitorilor și pînă la caracterizarea sarcinilor ce stau azi în fața scriitorilor și a artiștilor, așa cum este ea cuprinsă în cuvîntarea ținută de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej la 15 februarie 1964 la Conferința organizației de partid a orașului București, toate îndrumările concrete date de partid au ca punct de plecare sarcinile noi pe care nu poate să nu și le asume literatura ca urmare a locului pe care-l ocupă în lupta generală a întregului popor pentru victoria deplină a socialismului și comunismului. La baza atitudinii partinice stă, așadar, descoperirea marxistă potrivit căreia orice activitate ideologică trebuie privită ca o reflectare, într-o formă sau alta, a proceselor istorice. Procesul istoric pe care îl trăiește de douăzeci de ani poporul român fiind al unor adînci transformări revoluționare pe baza socialismului, singurul lucru ce putea fi într-adevăr *cerut* scriitorilor a fost să oglindească în creația lor aceste transformări și să dea poporului o literatură care ea însăși să devină un factor activ al transformărilor. Restul problemelor derivă de aici. După cum a arătat-o încă Lenin în 1905, ca să devină cu adevărat *liberă*, creația literară trebuie să se angajeze în lupta pentru năzuințele poporului. Orice îndepărtare de la această cale firească de dezvoltare paralizează procesul de dezvoltare a literaturii, diminuează potențialul creator al frontului literar. Fidelitatea față de leninism a Partidului Muncitoresc Român s-a manifestat și prin fermitatea, înțelepciunea și consecvența cu care conducerea partidului i-a ajutat pe scriitori să găsească ei înșiși căile cele mai potrivite de orientare a creației lor pe acest — cel mai fecund — făgaș. E greu de recapitulat la modul didactic toate împrejurările concrete în care a fost acordat acest ajutor, ci vom prefera să desprindem din întreaga istorie a ultimelor două decenii cîteva linii directoare ce ni se par a fi cele mai semnificative în vederea înțelegerii cauzelor în virtutea cărora procesul de dezvoltare a realismului socialist în literatura noastră a avut, după cum am spus, un caracter continuu, armonios, ascendent.

În primul rînd, ni se pare indicat a se menționa intransigența pe care a manifestat-o întotdeauna partidul în apărarea purității ideologice a literaturii. Dînd dovadă în înaltă măsură de răbdare și înțelegere necesară, partidul atrăgea mereu atenția scriitorilor că eliberarea completă a literaturii de orice înrîurire a ideologiei burgheze nu se poate obține mecanic, automat, ci presupune *atitudine*, sesizarea justă a formelor cu ajutorul cărora influențele ideologice burgheze se strecoară în creație, iar apoi, pe această bază, și combaterea lor activă, eficientă. În virtutea acestui principiu au fost combătute în primii ani după Eliberare formalismul și cosmopolitismul, iar apoi denaturările de nuanță proletcultistă. După cum tot un ajutor de prim ordin — pentru a se elibera drumul literaturii către noi cuceriri — l-a constituit și precizarea extrem de valoroasă cuprinsă în raportul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej la Congresul al II-lea al partidului și potrivit căreia „realismul socialist exclude deopotrivă tendința de a prezenta viața în culori trandafirii, de a ignora con-

flictele ei, ca și tendința de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realității noastre și a eroilor vieții noi" [13]. Din moment ce literatura nu poate crește, nu poate cuceri noi înălțimi artistice decît reflectînd viața nouă, realitatea revoluționară și participînd la transformarea realității prin înrîurirea pe care o exercită asupra inimilor și minților omenești, e limpede că progresul literaturii e posibil doar cu condiția cunoașterii cît mai adîncite și a înțelegerii cît mai juste de către scriitori a realității pe care ei o reflectă. În consecință, și îndrumarea literaturii de către partid nu se referea la probleme mai intime ale creației, pe care numai scriitorii înșiși pot să le rezolve, ci avea ca obiectiv ajutorul ce se acorda scriitorilor pentru ca să poată interpreta cît mai creator realitatea, în conformitate cu direcțiile de dezvoltare ale procesului istoric contemporan. În mod concret, și înclinația idilică și preferința unilaterală pentru zugrăvirea doar a laturilor întunecate ale vieții îi împiedicau pe scriitori s-o vadă în întreaga ei complexitate și unitate și, în consecință, diminuau rezultatele artistice ale investigației. Pentru ca scriitorul să fie într-adevăr liber, ca artist, în fața realității, e necesar ca el să-i cunoască și să-i înțeleagă esența ; altfel, libertatea lui de creație va fi inevitabil știrbită de ignoranță, iar manifestarea talentului frînată. Există din acest punct de vedere în intimitatea însăși a procesului de creație o complexitate de relații dialectice de care e necesar a se ține seama ori de cîte ori e vorba de orientarea literaturii. Actul creației fiind întotdeauna individual și pînă la un punct imprevizibil, rezultatele vor depinde cu necesitate și de atitudinea subiectivă a creatorului, iar aceasta e o manifestare a poziției sale ideologice. În consecință, justa înțelegere din toate punctele de vedere a realității este o condiție indispensabilă a libertății creației.

În spiritul acestui adevăr esențial devine limpede și motivul în virtutea căruia partidul, reliefînd mereu importanța orientării ideologice a literaturii, sublinia concomitent un al doilea aspect esențial — legătura cu viața. Modul cum a fost pusă această problemă la Congresul al III-lea al P.M.R. a ajutat scriitorilor să înțeleagă mai profund însemnătatea ei principială. După cum a reieșit cu deosebită claritate din pasajul respectiv al raportului prezentat de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, problema cunoașterii vieții, a apropierii de viață a scriitorilor este o problemă prin excelență ideologică, întrucît „spiritul de castă" care uneori îl ține pe scriitor departe de viață este tot o manifestare a ideologiei burgheze. Pentru ca scriitorul și artistul să poată făuri „opere la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului", se cere, spunea tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, „în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de «aleși»; se cere îndeosebi cunoașterea aprofundată a realităților, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent al artistului cu oamenii muncii — viitori

[13] Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole și cuvîntări. 1955—1959*. Edit. politică, București, 1959, p. 146.

eroi ai operelor sale" [14]. Profundul conținut ideologic al acestei cerințe reiese și din modul în care tot tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej a revenit asupra problemei în cuvîntarea ținută în fața Conferinței pe țară a scriitorilor din ianuarie 1962, de această dată în legătură directă cu problemele concrete ale îndrumării, întrucît se referea la critică, iar aceasta este, după cum se știe, tocmai pîrghia cea mai eficientă prin care literatura poate fi orientată către rezolvarea cu succes a sarcinilor ei primordiale. Spunînd că literatura are nevoie de o critică „principială", pătrunsă de spiritul de partid, receptivă față de tot ce este valoros și merită sprijinit și promovat, față de operele care abordează temele realității contemporane", tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej atrăgea atenția că o asemenea critică e datoare „să combată ruptura de realitate, de clocotul vieții, încercările sterile de cultivare a unei literaturi cu tematică minoră, destinată unui cerc îngust de pretinși rafinați, influențele literaturii decadente și ermetismului, refugierea în abstracțiuni nebuloase sau în trecutul îndepărtat, ce se manifestă uneori în poezie". E un exemplu elocvent al modului în care partidul alege întotdeauna din ansamblul problemelor creației literare pe acelea care, în acel moment, se dovedesc a fi cele mai nevralgice pentru dezvoltarea ulterioară a creației. Literatura fiind reflectarea realității, posibilitatea ei creatoare nu putea fi valorificată în deplinătate dacă atitudinea estetică a creatorului față de realitatea ce-l înconjură nu este la nivelul acestei realități. Ceea ce înseamnă, revenim la problemele realismului socialist, că în concepția marxist-leninistă metoda de creație nu este nicidecum un sistem de norme sau prescripții, cum o insinuează adeseori adversarii noștri ideologici, ci este în primul rînd o poziție estetică, și anume aceea care-i permite scriitorului să înțeleagă cît mai adînc și cît mai deplin realitatea socialistă și, în consecință, să vadă în ea, iar apoi să-i redea, în transfigurarea artistică, ceea ce e esențial, ceea ce constituie motorul însuși al dezvoltării istorice a acestei realități. Cum însă, după cum am mai amintit, realitatea socialistă reprezintă și realitatea dominantă, din punct de vedere istoric a epocii, a reflecta cît mai complet și cît mai multilateral realitatea socialistă, superioritatea ei istorică, înseamnă implicit și a te situa pe poziția estetică cea mai înaintată, cerută de epocă. În legătură cu problemele realismului socialist, partidul în acțiunea lui îndrumătoare, întotdeauna atrăgea atenția creatorilor de artă că metoda de creație nu este nicidecum o colecție de soluții pentru rezolvarea unor probleme de atelier, ci doar prima condiție, subiectivă și obiectivă, necesară scriitorului sau artistului pentru a se putea sprijini pe o perspectivă estetică justă asupra vieții. „Principiile realismului socialist — se arată în cuvîntarea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej la Conferința pe țară a scriitorilor din ianuarie 1962 — sînt călăuza sigură a scriitorilor noștri în activitatea lor creatoare. Ele deschid scriitorului o perspectivă istorică justă, îl feresc de prezentarea deformată, plată, a fenomenelor vieții, îi dau putința de a înfățișa

[14] Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole și cuvîntări. 1959—1961*. Edit. politică, București, 1961, p. 184.

cu pasiune realitatea în procesul complex al dezvoltării ei, al luptei dintre vechi şi nou, al afirmării a ceea ce este nou şi înaintat".

În lumina acestei definiţii exacte şi cuprinzătoare privind rolul pe care-l capătă metoda de creaţie realist-socialistă în procesul ascendent de dezvoltare al literaturii, devine cît se poate de limpede de ce partidul atrage mereu atenţia scriitorilor asupra însemnătăţii principiale pe care o are reliefarea de către scriitori a tot ce este înaintat, eroic, măreţ în viaţă, prin zugrăvirea cît mai multilaterală a victoriilor pe care le-a repurtat poporul în ofensiva neîntreruptă a socialismului. Sînt oameni cărora le place să vadă în asemenea îndemnuri adresate scriitorilor intenţia de a îndrepta creaţia lor către o anumită uniformitate tematică, iar uneori şi o tendinţă prohibitivă. Aceşti oameni, cînd nu sînt de rea-credinţă, se vede că nu înţeleg că sublinierea cu mijloace artistice a progresului continuu pe care-l asigură umanităţii socialismul nu conduce în nici un fel la restrîngerea registrului tematic, ci, dimpotrivă, la cuprinderea tematică pe cît posibil de completă a realităţii în dezvoltarea ei revoluţionară. Problema nu este numai a temei, ci a unghiului de vedere, a atitudinii estetice faţă de viaţă. Din moment ce a interpreta viaţa din punct de vedere estetic înseamnă şi a o aprecia, orice reflectare artistică presupune şi o ierarhizare a faptelor realităţii contemporane, o judecare a lor din punct de vedere estetic, adică o concluzie, un verdict privind ce este mai important şi ce este mai puţin important în raport cu idealul estetic al epocii noastre socialiste. Aşadar, cînd partidul aminteşte scriitorilor că „multe din temele înălţătoare, însufleţitoare ale vremii noastre, ale muncii creatoare pline de pasiune a poporului nostru îşi aşteaptă cîntăreţii" şi-şi exprimă convingerea că „scriitorii şi oamenii de artă de toate vîrstele se vor arăta la nivelul exigenţelor poporului şi îi vor dărui noi opere de înaltă ţinută artistică, în care să se reflecte viaţa contemporană, opera grandioasă de construcţie a socialismului, faptele pline de măreţie ale omului nou, făuritor al unei noi orînduiri sociale" [15] — îndemnul nu trebuie înţeles în sensul că scriitorul este sfătuit să scrie despre asta şi nu despre asta (alegerea temei fiind o parte organică a procesului creator, şi aici se cere, cum o arăta Lenin, a se asigura scriitorului maximum de iniţiativă personală), ci în sensul că se aminteşte scriitorului că, artist fiind, el n-are cum să nesocotească dintre fenomenele realităţii înconjurătoare tocmai pe acelea care au însemnătatea cea mai mare din punct de vedere estetic. Înţelegerea lor, justa apreciere estetică a operei grandioase de construire a socialismului şi a forţelor pline de măreţie ale omului nou, îl vor înarma pe scriitor, inevitabil, cu o perspectivă prin care, despre orice ar scrie, va reliefa mai pregnant orice întîmplare, oricare caracter, indiferent de natura lui concretă. Este ca şi atunci cînd te ridici pe vîrful unui munte — orizontul larg al tabloului ce ţi se aşterne în faţa ochilor îţi permite să dai o apreciere mult mai adecvată fiecărei părţi componente. Pentru progresul continuu

[15] Gh. Gheorghiu-Dej, *Cuvîntare rostită la Conferinţa organizaţiei de partid a oraşului Bucureşti, 15 februarie 1964*, Edit. politică, 1964, p. 30.

al creației literare privite în ansamblul ei, justa interpretare estetică a superiorității socialismului, a grandioasei și măreței sale ofensive, este o condiție obiectivă necesară. Îndrumarea partidului nu face decît să scoată în evidență această condiție, o explică și o subliniază, pentru ca scriitorii și artiștii să capete, înțelegînd imperativele vremii, o și mai mare libertate de a-și afirma și valorifica talentele.

Adversarii ideologici ai constructorilor socialismului, străduindu-se să compromită principiul dătător de energie al partinității comuniste, au iluzia uneori că ne pun în încurcătură atunci cînd se întreabă cu suficiență : și care este mă rog, eficiența practică a îndrumării literaturii de către partid ? Să ni se indice vreo lucrare artistică realizată pe baza indicațiilor primite de la partid... Caracterul fățarnic al unor asemenea perorații este evident și nu le-am fi luat în seamă dacă ele n-ar fi într-un fel simptomatice pentru aspectele bătăliei ideologice contemporane. Neputînd opune serioase argumente științifice poziției pe care o apără scriitorii comuniști, așa-zișii teoreticieni ai burgheziei încearcă s-o denatureze. Principiul îndrumării literaturii de către partid nu presupune în nici un fel vreo ingerință în procesul intim al creației, ci dimpotrivă, lupta pentru o cît mai deplină libertate a scriitorului, artistului, omului de știință. De aceea „rezultatele" îndrumării nu pot fi „apreciate" prin cutare operă, ci doar în raport cu direcția dezvoltării generale. Evident, n-am putea măsura în nici un fel cîte procente din succesul lor datorează îndrumării primite autorii unor opere remarcabile. Dar putem afirma cu certitudine că rezultatele generale ale dezvoltării literare din patria noastră se datoresc în mare măsură politicii partidului, care a ajutat scriitorilor să înlăture la timp din drumul lor obstacolele care barau calea progresului. Dacă literatura noastră are posibilitatea să se înfățișeze în ziua marii sărbători — a 20-a aniversare a Eliberării patriei — cu un bilanț greu de realizări, care i-au asigurat dragostea și recunoștința poporului și au dus departe peste granița țării faima literelor românești, asta se datorește desigur, și condițiilor obiective, realității revoluționare ca atare, se datorește talentelor cu care este atît de bogat poporul nostru, dar se datorește și îndrumării partinice de care a beneficiat literatura și datorită căreia dezvoltarea ei a putut fi în acești douăzeci de ani continuă și ascendentă. Aportul acesta al îndrumării nu poate fi despărțit de procesul însuși al dezvoltării literare, cum nu poate fi despărțit sufletul de trup. Literatura noastră s-a situat pe poziția pe care se află astăzi și are perspective atît de frumoase de afirmare tocmai pentru că sufletul ei a fost politica partidului, participarea entuziastă a scriitorilor la lupta întregului popor pentru împlinirea celor mai înalte idealuri ale vremii noastre — idealurile comunismului.

2—8 iulie, 1964, București

LES LOIS DU DÉVELOPPEMENT DU RÉALISME SOCIALISTE DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE

RÉSUMÉ

L'étude du développement réaliste-socialiste de la littérature roumaine se fait suivant deux objectifs : d'une part, par la confrontation de ce développement avec les courants réalistes-socialistes des autres pays pour aboutir à la découverte de nouvelles lois généralement valables ; d'autre part,pour définir par abstraction leurs traits caractéristiques afin d'affirmer le réalisme socialiste dans la littérature de la République Populaire Roumaine.

En fondant sur l'analyse de certains phénomènes concrets de l'histoire de la littérature roumaine, nous pouvons conclure que le mouvement littéraire généralement connu sous le nom de «littérature prolétarienne» devient un courant réaliste-socialiste lorsque les trois conditions suivantes sont réalisées :

a. — C'est une littérature dans l'esprit du parti communiste, étant dirigée par le parti révolutionnaire marxiste de la classe ouvrière et se guidant sur le principe esthétique léniniste de l'esprit du parti communiste ;

b. — elle est pourvue d'un programme esthétique léniniste bien défini, surtout quant à sa délimitation par rapport aux autres courants littéraires antérieurs ou contemporains ; autrement dit elle acquiert une personnalité littéraire ;

c. — elle est à même d'apporter, dans le cadre du développement national des valeurs artistiques nouvelles.

En ce qui concerne le développement réaliste-socialiste de la littérature après la victoire de la révolution socialiste, on aboutit à la conclusion que ce développement suppose une grande variété d'aspects ; mais qu'il y a toujours une période plus ou moins longue de passage entre la période précédente et celle où le réalisme socialiste se généralise. La nature ainsi que sa durée dépendent principalement de deux facteurs : la situation héritée et la direction ainsi que la qualité de l'orientation.

La littérature contemporaine roumaine a traversé cette période de passage harmonieusement et sans heurts fébriles ou oscillations douloureuses : on doit cela d'une part à la vaste tradition de la littérature engagée et de l'autre à la sage direction du Parti Ouvrier Roumain qui tout en aidant les écrivains à résoudre les problèmes névralgiques de la création dans l'esprit de la conception marxiste-léniniste, a assuré les conditions les plus favorables à l'affranchissement complet des forces créatrices.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РУМЫНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

РЕЗЮМЕ

Развитие румынской литературы социалистического реализма исследуется в работе в двух направлениях: с одной стороны, сопоставляя эту литературу с течениями социалистического реализма в других странах, автор стремится установить некоторые общие закономерности; с другой стороны, выделяя их, отмечает черты, специфические для литературы социалистического реализма Румынской Народной Республики.

На основе исследования ряда конкретных явлений истории румынской литературы делается вывод, что литературное течение, известное под названием «пролетарская литература», превращается в течение социалистического реализма в тот момент, когда налицо следующие три условия:

а) эта литература становится партийной в полном смысле этого слова, направляется революционной марксистско-ленинской партией рабочего класса и руководствуется ленинским эстетическим принципом коммунистической партийности;

б) вооружается эстетической программой, строго отделяющей ее от других, предшествовавших и современных литературных течений, другими словами, приобретает *индивидуальность;*

в) способна внести новые художественные ценности в развитие национальной культуры.

Что касается развития литературы социалистического реализма после победы социалистической революции, в работе делается вывод, что оно предполагает большое разнообразие аспектов, однако всегда между предшествующей ступенью и этапом, на котором происходит утверждение социалистического реализма, имеет место переходный период, более или менее длительный. Его характер и продолжительность зависят от двух факторов: положения, которое он наследует, и направления и сущности ориентации. Современная румынская литература прошла через этот переходный период гармонично и постепенно, без болезненных шоков и горячечных шатаний, с одной стороны, благодаря ее богатым традициям, с другой — благодаря мудрому руководству Румынской рабочей партии, которая, помогая писателям разрешать в духе марксистско-ленинского учения жизненно важные проблемы творчества, в то же время создала наиболее благоприятные условия для полного развития их творческих возможностей.

FOLCLORUL ŞI CERCETĂRILE FOLCLORICE ÎN ANII PUTERII POPULARE

DE

I. C. CHIŢIMIA

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

Folclorul a constituit un domeniu de cercetare şi valorificare încă din perioada entuziasmului romantic pentru creaţia populară. În ţara noastră, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, preocupările au trecut de la faza entuziast literară la cea ştiinţifică, mai cu seamă sub impulsul activităţii lui B.P.Hasdeu, ulterior luînd fiinţă diferite şcoli şi metode de adunare şi studiere a materialelor de cultură şi creaţie populară. În această acţiune însă iniţiativa a fost de obicei privată sau susţinută de stat în marginea altor discipline ştiinţifice. Însemnătatea pe care o merită folclorul i s-a acordat abia în anii puterii populare. Considerat după concepţia marxist-leninistă, folclorul nu mai este un simplu teren de investigaţii facultative, ci un domeniu de manifestări artistice a maselor, oglindă a vieţii şi năzuinţelor acestora, a forţei lor creatoare, bază complexă de serioase studii. Astfel, folclorul a intrat în rîndul disciplinelor ştiinţifice de prim ordin.

Reprezentarea unei imagini grăitoare a realizărilor folcloristice în anii puterii populare nu poate să conste dintr-o simplă, chiar sistematică înşiruire de titluri şi nume, care s-ar aduna în masă, ci din surprinderea şi stabilirea liniilor esenţiale, care să dovedească un nou mod de a recepta folclorul şi un nou stil de a-l valorifica, aşa cum s-a întîmplat în realitate.

Anii puterii populare constituie, în multe privinţe, o nouă etapă a folclorului şi a folcloristicii. Mai întîi, masele populare, victorioase în lupta de clasă, au fost înclinate să dea glas, într-o tonalitate nouă, culturii şi creaţiei lor folcloristice. În al doilea rînd, conducerea de stat a ieşit în întîmpinarea acestei înclinări prin stimularea înfiinţării ansamblurilor de amatori pe întinsul ţării, în fabrici şi pe ogoare, în instituţii de muncă şi în şcoli, prin organizarea concursurilor echipelor de amatori,

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 3–4, P. 557–576, BUCUREŞTI, 1964

a conferințelor și festivalurilor internaționale, prin trimiterea unor ansambluri peste graniță. Desigur folclorul n-a constat și nu constă numai din manifestări de echipă, din cîntece și dansuri, din tonuri diverse muzicale și din splendoarea straielor, dar acestea constituie atmosfera în care prind viață toate celelalte forme de creație folclorică. S-au creat apoi condiții optime pentru ridicarea de la teren și „atmosferă" la știință, la studierea științifică a folclorului. Nu un institut de știință, ci mai multe au primit sau și-au luat sarcina să adîncească cultura și creația trecută și prezentă a poporului. Pentru aceasta nu s-a precupețit nici o cheltuială. Institutul de etnografie și folclor, Institutul de istorie literară și folclor, Institutul de istorie a artei, Muzeul satului, Institutul de arheologie, Societatea de științe istorice și filologie, filialele ei, muzee din țară, Asociația slaviștilor din R.P.R. (pentru folclorul populațiilor de origine slavă în corelație cu folclorul românesc), au activat pe scară largă și în condițiile cele mai bune posibile. S-au adunat materiale extrem de bogate și prețioase, în unele sectoare materiale enorme, care, alături de materialele adunate în trecut, formează tezaurul neprețuit al culturii și creației populare. S-au realizat în diferite ramuri studii de valoare. S-a participat la conferințe și congrese internaționale cu teme de creație populară. Cultura și creația poporului au devenit obiect de știință, înscris în rîndul celorlalte științe. Negreșit, organizarea instituțională și cercetările vor lua o dezvoltare și mai mare.

Nu s-ar putea spune că în trecut folclorul n-a fost studiat științific. Au făcut-o însă mai cu seamă savanți și cercetători ai unor alte discipline științifice, sau amatori, legați fiind de popor și de formele lui de cultură, pe care nu s-au îndurat să le dea uitării. T.T.Burada, S.Fl.Marian, Tudor Pamfile, Ar.Gorovei s-au ridicat de la amatorism sau profesii străine de folclor la știința folclorului. B.P.Hasdeu, Ov.Densusianu, I.-A.Candrea, D.Caracostea, Tache Papahagi și alții s-au ocupat de folclor și au realizat contribuții științifice remarcabile, în marginea altor discipline științifice pe care le-au profesat, ca filologia, lingvistica, istoria literaturii. Numai un număr restrîns de oameni de știință s-au dedicat exclusiv folclorului în cercetările lor și aceasta într-o epocă apropiată de perioada de azi [1]. Cei mai mulți folcloriști au fost amatori și s-au rezumat în special la culegerea folclorului literar, pe care l-au publicat în colecții și reviste sau care a rămas în manuscrise și a fost valorificat în vremuri noi [2].

Prețuirea folclorului în anii puterii populare a dus nu numai la o resurecție a lui în popor, dar și la formarea unei conștiințe de masă că în creația populară există valori cu care țara se poate mîndri în ochii lumii. Conștiința aceasta artistică, încrederea în propriile forțe creatoare

[1] În acest sens poate fi menționat Ion Mușlea, redactorul revistei „Anuarul arhivei de folclor", de asemenea P. Caraman cu lucrări folclorice de bază (*Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów*, Cracovia, 1933, 630 p., lucrare publicată de Academia Polonă de Științe); Ion Diaconu (*Ținutul Vrancei*, București, 1933; *Folclor din Rîmnicu-Sărat*, 3 vol.,Focșani, 1933, 1934, 1948 etc.) și alții.

[2] Vezi, de exemplu, *Antologie de literatură populară*, vol. I, *Poezia*, București, 1953 (lucrarea Institutului de istorie literară și folclor); *Folclor din Transilvania*, ediție îngrijită de I. Șerb, București, 1962.

au fost întărite de manifestări pe scenă, în concursuri regionale sau pe ţară, de transmisiuni prin radio, şi în ultimii ani prin televiziune, de cîntece şi dansuri, de recitări de poezie populară, datorită marilor artişti ai teatrului etc. Mijloacele noi de înregistrare pe bandă de magnetofon au dus la respectarea întru totul a autenticităţii şi deci la cunoaşterea exactă a „conţinutului" creaţiei folclorice, fapt cu consecinţe nebănuite în adîncirea studiilor folclorice, după cum vom vedea. În acelaşi timp trebuie remarcat că noua perioadă a anilor puterii populare a însemnat în istoria folcloristicii româneşti un moment de răspîntie cînd, datorită noilor condiţii de viaţă socială, datorită difuzării culturii în masele populare pe diferite căi, cultura şi creaţia folclorică au trebuit să sufere schimbări în multe privinţe, iar folcloriştii să ridice problema — acest lucru s-a petrecut şi în alte ţări socialiste — viitoarei forme pe care o va lua creaţia populară şi dacă ea va mai fi apropiată de ceea ce s-a înţeles pînă în epoca noastră prin folclor. Aşadar, perioada nouă a folclorului şi a folcloristicii a oferit un excelent teren — i-am putea spune experimental — de studiere a folclorului, aflat într-o nouă germinare. Prilejul acesta este probabil unic şi el trebuie încă folosit cu atenţie pentru a descifra noi aspecte şi noi sensuri ale creaţiei populare.

Preocupările în noua fază folclorică s-au purtat în două direcţii:

1. Reconsiderarea şi valorificarea creaţiilor folclorice şi studiilor asupra lor, efectuate în perioadele precedente ale folcloristicii.

2. Culegerea şi studierea folclorului în faza recentă de primenire, spre a stabili liniile lui înnoite şi a defini esenţa lui actuală.

În legătură cu reconsiderarea şi valorificarea folclorului, în primul rînd se cerea alcătuirea unui corpus, pe genuri literare, al culegerilor vechi, lucrat ştiinţific, pentru ca pe baza lui să se poată face studii de valorificare temeinică şi să se întocmească antologii de însemnătate artistică, puse la îndemîna marelui public cititor. Este o operă monumentală necesară, extrem de grea şi migăloasă. Corpusul a fost conceput înainte de ultimul război, între alţii de Ovid Densusianu [3], care a şi început să dirijeze lucrarea adunînd cu sprijinul elevilor săi peste o sută de mii de versuri, intrate ulterior în păstrarea „Arhivei de folclor a Academiei Române" cu sediul la Cluj [4]. Lucrarea nu s-a putut realiza, cum nu s-a realizat nici proiectul unui *corpus al baladei române*, iniţiat mai pe urmă de D.Caracostea [5], din lipsa fondurilor bugetare, neacordate de cei ce conduceau atunci Academia. Întocmirea unui corpus al folclorului românesc a intrat în anii puterii populare în seama Institutului de folclor (actualmente de etnografie şi folclor) care a urmărit şi probabil urmăreşte încă realizarea acestei lucrări. Pînă la definitivarea corpusului s-au alcătuit antologii ale creaţiei folclorice cu caracter ştiinţific sau de popularizare. Astfel

[3] „Analele Academiei Române", XL, 1920, p. 155; ibidem, XLIV, 1924, p. 87; O. Densusianu, în „Grai şi suflet", 1934, p. 399.

[4] Ion Muşlea, *Ovid Densuşianu, folclorist*, în „Anuarul Arhivei de folclor", V, 1939, p. 5.

[5] D. Caracostea, *Plan de lucru pentru alcătuirea unui corpus al baladei poporane*, în „Academia Română, Buletin informativ ştiinţific şi administrativ", I, 1948, 1, p. 137. Pentru un istoric al corpusului vezi şi M. Pop, *Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor", I, 1956, nr. 1—2, p. 12 şi urm.

Institutul de istorie literară și folclor a proiectat alcătuirea și editarea unei antologii de literatură populară în șase volume, punînd în circulație mai largă cele mai frumoase creații folclorice [6]. Din această antologie au apărut două volume, unul de poezie populară [7] și altul de basme [8], care au constituit bază pentru studii de folclor și pentru o serie de ediții populare ale creației folclorice. Instituțiile editoriale au avut ele însele un plan de lucru și în ce privește folclorul. Și-au cîștigat merite considerabile Editura de stat pentru literatură cu culegerile folclorice publicate în „Biblioteca pentru toți" și Editura tineretului cu cele introduse în „Biblioteca școlarului" sau regrupate în colecția „Miorița". Culegerile apărute în „Biblioteca pentru toți", destinate marelui public cititor, au cuprins creații folclorice de bază și au fost editate în așa fel încît au servit nu numai ca lectură, ci și ca materiale de studiu. A existat și există o continuitate a colecției, care rămîne mereu în evidență și adună singură tot ceea ce apare în diferite alte colecții, încît face simplu și rapid legătura între diferite sectoare editoriale și cititor. Nu se pot cita aici, și nu este cazul, toate publicațiile de folclor, destul de multe și de diferite valori culturale [9], dar merită să fie menționate cîteva din culegerile apărute în „Biblioteca pentru toți" ca *Din folclorul nostru*, București, 1953 (prefață de M. Beniuc), în care se adună mostre din toate speciile folclorului literar, dispuse într-o ordine presupusă istorică, de la cîntecele de ritual, prin legende, basme, snoave, balade, proverbe și ghicitori, strigături, doine și cîntece, pînă la cîntece muncitorești din trecutul apropiat (*Doina Hașului*) și pînă la creația nouă din vremea noastră. Colecția conține piese clasice și, cu eliminarea unora care sînt depășite, rămîne ca o culegere valoroasă a momentului. În continuare au apărut culegeri pe genuri literare, între care *Balade populare*, București, 1954, conținînd cele mai frumoase cîntece bătrînești, începînd cu *Miorița* și terminînd cu răzvrătitul *Ion ăl Mare*. Pentru unele dintre teme se dau două sau trei variante (la *Miorița*, *Meșterul Manole*), punîndu-se în lumină, pentru cititor, varietatea formelor de creație populară. Selectate din culegeri vechi sau din înregistrările cu magnetofonul făcute de Institutul de folclor (*Ion ăl Mare*) un număr din cele mai realizate balade a intrat în mare circulație și a contribuit la creșterea interesului pentru literatura folclorică. În același an, 1954, a apărut o culegere de *Basme*, selectate din cele ale lui P. Ispirescu, I. C. Fundescu, Ion Pop-Reteganul, D. Stăncescu, C. Rădulescu-Codin etc., alcătuind un mănunchi din narațiunile pline de inventivitate și de fantastic ale poporului. *Ileana Simziana*, *Prîslea cel voinic*, *Făt frumos cu părul de aur*, *Crîncu*, *vînătorul codrului*, *Zorilă Mireanu* etc. întruchipează avîntul imaginației

[6] Cele șase volume au fost concepute astfel: I. Poezia; II Basmul; III Povestea și snoavele; IV Teatrul popular; V. Paremiologia; VI Folclorul copiilor. Volumul al III-lea în manuscris, celelalte în pregătire.

[7] *Antologie de literatură populară*. I. *Poezia*, București, 1953, 647 p.

[8] *Antologie de literatură populară*. II. *Basmul*, București, 1956, 512 p.

[9] O documentare amănunțită o dă bibliografia folclorului publicată în „Revista de folclor", I—VII, pe rînd de I. Mușlea, Ion Taloș, Dan Bugeanu și Adrian Fochi. Pentru culegerile folclorice între 1944 și 1959, vezi O. Papadima, *Culegerile de folclor*, în SCLF, VIII, 1959, p. 337—351, cu o bibliografie la urmă.

populare şi cinsteşte forţa de creaţie folclorică. În aceeaşi „Bibliotecă pentru toţi" apare cu un an mai tîrziu, în 1955, culegerea de *Doine, cîntece, strigături* întocmită de Al. Amzulescu şi Gh. Ghiţă, pe baza unor culegeri vechi şi a materialelor inedite aflate în arhiva Institutului de folclor. Lucrată cu conştiinciozitate şi competenţă, cartea conţine o mare varietate de cîntece lirice, de la cele vechi clasice pînă la cele referitoare la construirea socialismului, autorii încercînd să le pună în scară istorică. La urmă, în mod ştiinţific, se indică sursa fiecărei piese, într-un indice bibliografic. Merită să fie menţionată şi culegerea de *Satire populare, Strigături, cîntece satirice, snoave şi anecdote*, Bucureşti, 1957. Au apărut şi alte culegeri pe genuri, dar ele nu se ridică la nivelul celor înşirate mai sus, neindicîndu-se în vreun fel sursa de excerptare pentru fiecare piesă înscrisă. În 1960 Editura de stat pentru literatură a început să scoată o nouă serie a „Bibliotecii pentru toţi" mult înnoită, în care deocamdată creaţia folclorică este prezentă cu P. Ispirescu, *Basme, legende, snoave*, Bucureşti, 1960 şi cu două antologii masive, una a liricii populare : *Flori alese din poezia populară*, Bucureşti, 1960, 496 p. (prefaţă de M. Pop) şi alta a basmului românesc : *Tinereţe fără bătrîneţe. Basme populare româneşti*, ediţie îngrijită de I. Şerb, prefaţă de Virgiliu Ene, Bucureşti, 1961, 520 p. În aceeaşi nouă serie a apărut de curînd o bogată antologie a ghicitorii sub titlul *Cinel-cinel* alcătuită de Ion Mohanu [10]. Deşi pentru mase, ultimelor ediţii nu le lipseşte nota ştiinţifică. Subliniem acest lucru pentru a arăta că în anii puterii populare nivelul cultural al maselor a crescut pînă la a pretinde cartea în formă ştiinţifică, nu mici broşurele anonime de cîntece. Popularul nu exclude ştiinţa. Noul mod de difuzare este o cinstire a folclorului şi a creatorilor lui de ieri şi de azi.

Dacă publicaţiile de mai sus au fost destinate marelui public şi în special adulţilor, Editura tineretului a căutat forma şi linia cărţii celei mai potrivite pentru mintea şi percepţia şcolarului. Din acest punct de vedere, vechea „Bibliotecă a şcolarului", ilustrată, în care a apărut un număr de culegeri sau ediţii de literatură folclorică, a constituit colecţia cea mai adecvată pentru lectura tineretului. Textele, alese cu grijă, au îmbrăcat o haină tinerească, nepretenţioasă, în stare să deschidă gustul pentru lectură micului cititor, ca şi celui neintrat în adolescenţă. S-a păstrat în chip ştiinţific integralitatea textelor, neprocedîndu-se la prescurtări, cum se obişnuia mai înainte în cărţile pentru copii şi tineret. În această colecţie au apărut : P. Ispirescu, *Basme*, cu ilustraţii de I. Schön, Bucureşti, 1952 [11]; D. Stăncescu, *Basme, culese din gura poporului*, ed. I. C. Chiţimia, ilustraţii de Radu Viorel, Bucureşti, 1955 ; Ion Pop-Reteganul, *Poveşti ardeleneşti*, Bucureşti, 1956 ; *Basme*, culegere îngrijită de M. Bucur, Bucureşti, 1957 etc. În ediţii de mare tiraj, cele mai frumoase basme create de popor au pătruns adînc în lumea copiilor,în bune condiţii tehnice. Pe calea aceasta folclorul a căpătat o şi mai mare extensiune

[10] *Cinel-cinel*, culegere de ghicitori, ediţie îngrijită de C. Mohanu, prefaţă de I. C. Chiţimia, Bucureşti, 1964, XXIX + 562 p.

[11] Ediţia a II-a, Bucureşti, 1956, adăugită, dar cu o singură ilustraţie, cea de pe copertă, de Amilcar Constantinescu.

și circulație, cărțile respective fiind citite și de adulți, nu numai de copii. Colecția merita să fie continuată. După o vreme însă editura a inițiat o nouă colecție, „Miorița", care nu este întru totul nici pentru copii și tineret și nici n-are întotdeauna caracter științific, prin alegerea textelor și modul lor de editare. Totuși și această colecție a îndeplinit funcția de a atrage cît mai larg atenția asupra valorilor de creație populară [12].

Alături de asemenea colecții de continuitate cu funcție literară foarte vie, Editura de stat pentru literatură a înțeles rolul literar al folclorului și a inițiat publicații de nivel tehnic superior. Culegerile însești aduc materiale necunoscute sau ordonate în chip inovator. Între noile publicații se numără *Folclor din Transilvania*, culegere în 2 volume masive, îngrijită de Ioan Șerb, cu o prefață de M. Beniuc, București, 1962, 575+699p. Cele două volume conțin creații inedite culese mai de mult, sau recent în perioada socialistă, de îndrăgostiți ai folclorului. Profesori și elevi, învățători și funcționari s-au dedicat cu pasiune unei opere, care la unii a stat multă vreme în ladă, pînă în anii puterii populare. Pe lîngă culegerea făcută personal de îngrijitorul ediției, Ioan Șerb, împreună cu colegul său Domițian Cesereanu în Țara Zarandului, sînt adunate în cele două volume culegerile a încă unsprezece pasionați folcloriști, și anume aceea a prof. Gheorghe Vornicu în Bihor și Oaș, a prof. D. Pop în Sălaj și Lăpuș, prof. Petre Lenghel-Izanu în Maramureș, ceferistului N. I. Dumitrașcu, originar din Oltenia, în Maramureș, prof. Vasile T. Doniga, originar din Moldova, în Maramureș, prof. Ion Desmireanu în regiunea Cluj apoi Gheorghe Cernea în regiunea Tîrnavelor, Ion Bogdan în Țara Făgărașului Aureliu Millea la Mărginenii sibieni, N. Jula la Cîmpul Pîinii (Orăștie) și Nichifor Mihuță în Banat. Editate științific, cu glosar, indice de informatori, indice de motive și metafore, culegerea aceasta este o oglindă mai cu seamă a stadiului recent al creației poetice populare în Transilvania între care și cîntece noi despre viața nouă, pe care editorul le-a grupat separat la urmă, deși ele puteau să rămînă integrate grupului regional pentru o imagine geografică mai vie a fondului folcloric în plină înnoire [13]. Fiecare dintre culegeri are note tradiționale și inovatoare. În general, cîntecele au o anumită prospețime și nu apar ca „relicve". Sentimentul

---

[12] În această colecție au apărut între altele: G. Cătană, *Povești poporale din Banat*, ediție de M. Bucur, București, 1956; C. Rădulescu-Codin, *Povești*, ediție de Virgiliu Ene, București, 1957; Ion Pop-Reteganul, *Povești ardelenești*, București, 1957; Al. Vasiliu, *Povești*, ediție de I. D. Bălan, București, 1958; *Povești și legende*, culegere de Sabina Stroescu, București, 1958; *Lupul pîrcălab*, culegere de Corneliu Bărbulescu, ed. a II-a, București, 1960; M. Eminescu, *Literatură populară*, ediție de I. D. Bălan, București, 1956; G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare*, ediție de Al. Bistrițeanu, București, 1957; Gr. Tocilescu, *Balade și doine*, ediție de M. Bucur, București, 1958; Iuliu A. Zanne, *Proverbele Românilor*, ediție de C. Ciuchindel, București, 1959; Ar. Gorovei, *Cimiliturile Românilor*, ediție de M. Bucur, București, 1959; Tudor Pamfile, *Cîntec de țară*, ediție de C. Ciuchindel, București, 1960; Teodor T. Burada; *O călătorie în Dobrogea*, ediție de M. Bucur, București, 1962; *Balade populare maghiare din R.P.R.*, trad. de H. Grămescu, prefață de M. Pop, București, 1960; *Nunta tătîne-meu*, basme și povestiri populare secuiești, antologie de Faragó Iózsef, traducere de Ion Crișan, prefață de Corneliu Bărbulescu, București, 1962.

[13] Editorul a greșit într-un indice cărei culegeri aparține fiecare cîntec, ceea ce nu dă imediat imaginea geografică. Trebuie să treci datele din indice sub fiecare cîntec pentru a avea reprezentarea pe regiuni a noilor cîntece populare.

înfrăţirii cu natura, care poartă de grijă omului, exprimat în următoarele versuri :

De-aş muri primăvara,
Paserile mi-ar cînta,
Crengile mi-ar clopoti,
Şi cucu popă mi-ar si,
Pupăza mi-ar fa colaci,
Şi m-ar plînge codri dragi,
Dacă n-am soră şi fraţi.
Şi m-ar plînge iarba toată,
Dacă n-am mamă şi tată [14]

cheamă în minte *Mioriţa*. Nu este însă vorba de un reflex al acestei balade, ci de o vibraţie nouă în faţa splendorii naturii, pe care cîntăreţul popular n-o poate exprima mai bine decît afirmînd că moartea însăşi i-ar fi mai uşoară într-o asemenea ambianţă de primăvară, cu cîntec de păsări, foşnet de ramuri şi jelet îndelung de codru. Îşi îngăduie să spună acest lucru, pentru că nu este vorba de nici o moarte. Dar cînd se-ntîmplă în realitate caz de moarte, în tabloul naturii superbe de primăvară, cîntăreţul popular simte profund durerea contrastului şi spune invers (tot în Transilvania) :

Nici o moarte nu-i amară
Ca moartea de primăvară
Pe-nfrînzitul codrului,
Pe cîntecu cucului,
Pe ieşitul plugului[15].

Şi într-un caz şi în altul avem de-a face cu un imn de slavă închinat, inegalabil ca simplitate şi profunzime poetică, tablourilor primăverii. Primul rămăsese însă în sertar.

Alteori efluvile inimii sînt nou concepute şi de un realism dur şi mişcător :

Cucule, pasăre oarbă,
Spune la mama că-s roabă.
Dar nu-s roabă ca robii,
Ci trag în jug ca boii.
Că şi boii încă-s boi,
Dar trag în jug cîte doi.
Eu-s nevastă tinerea
Şi trag jugul singurea [16].

Puterea de sugerare a suferinţei în aceste versuri este remarcabilă.

---

[14] Petre Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureş*, în *Folclor din Transilvania*, Bucureşti, 1962, I, p. 266, nr. 18.

[15] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la Români*, Bucureşti, 1892, p. 497.

[16] Aureliu Millea, *Poezii populare din Mărginime (Sibiu), în anii 1878—1880, ibidem*, II, p. 301.

Versurile în legătură cu viața nouă capătă și ele din ce în ce mai multă șlefuire poetică :

Dragă mi-i viața așa :
Pămîntu fără tarla ;
Drag mi-i locul pe la noi,
Fără hat și mușuroi,
Fără certuri și nevoi,
Și la bocotani slugoi [17].

Culegerea *Folclor din Transilvania* e de o mare importanță științifică pentru că prezintă în mare măsură creații populare, cu note variate și adeseori imagini de mare artă literară.

În același tip de ediții se înscrie antologia liricii populare românești, alcătuită de Ovidiu Papadima sub titlul *Cu cît cînt atîta sînt*, București, 1963, 606 p. Dispuse în desfășurarea vieții fizice și istorico-sociale a omului și a colectivității, cîntecele adunate de Papadima întrunesc toate nuanțele lirice ale simțirii umane, între ele găsindu-se incontestabil capodopere, cunoscute sau mai puțin cunoscute. Această culegere este o panoramă a liricii populare românești.

Luînd ființă o redacție de folclor, Editura de stat pentru literatură este acum în măsură să dea opere de trăinicie în domeniul folclorului : ediții științifice ale vechilor culegeri, antologii diverse (pe genuri literare), monografii despre folcloriști și studii folclorice. Planul de perspectivă pe zece ani, pus în discuție nu de multă vreme, este elocvent în această privință. Folclorul va intra în curînd într-o nouă fază a publicațiilor de tot felul și în condiții noi de artă grafică. O ediție în trei volume de *Balade populare române* a apărut de curînd sub îngrijirea lui Al. Amzulescu[18]. Sub tipar se găsește o ediție științifică a celebrei culegeri de *Poezii populare* a lui V. Alecsandri, îngrijită de Gh. Vrabie, și o *Antologie a cîntecului popular românesc*, rămasă de la Lucian Blaga și lucrată, negreșit, cu percepția fină a unui scriitor de mare talent. De asemenea, sînt în lucru și culegeri efectuate pe teren, în diferite regiuni ale țării. Au fost începute lucrări privind folclorul regional și vor apărea într-o colecție cu titlul „Folclorul Republicii Populare Române". Vor vedea lumina tiparului la Editura de stat pentru literatură, culegeri din Oltenia și Muntenia, din Dobrogea și Moldova, din Transilvania etc. În chipul acesta vom avea o perioadă nouă, cu cercetări și publicații pe toată aria geografică românească a folclorului. Pe baza unor asemenea culegeri se va putea proceda la studii folclorice de bază. Singur Gr. G. Tocilescu a mai încercat să cuprindă întregul stadiu al folclorului românesc, dintr-un anumit moment, dar fără reușită deplină, în *Materialuri folcloristice*, publicate la 1900. Opera de înregistrare a luat proporții uriașe, iar cea de publicare stăruie să nu rămînă în urmă.

---

[17] P. Lenghel-Izanu, *op. cit.*, p. 590.

[18] *Balade populare românești*, antologie și studiu introductiv de Al. Amzulescu, 3 vol., București, 1964, 471+523+546 p.

Dar preţuirea şi valorificarea folclorului n-a constat şi nu constă numai din punerea în lumină a creaţiei populare din culegeri vechi şi noi, ci şi din studierea şi reconsiderarea folclorului sau a activităţii folcloriştilor din trecut [19].

În direcţia aceasta şi în vederea unei istorii a folcloristicii româneşti, Institutul de istorie literară şi folclor a început reconsiderarea şi luminarea muncii celor mai de seamă folclorişti din trecut, la seria de lucrări ale institutului adăugîndu-se lucrări similare apărute sub alte auspicii. Astfel s-a început cu activitatea savantului care a pus bazele ştiinţei folclorice în ţara noastră, celui care a introdus în uz termenul de folclor, a studiat creaţia populară pe plan comparativ şi a dat un mare impuls cercetărilor nu numai de poezie populară, ca în perioada romanticilor, ci şi de cultură şi proză populară. Este vorba de B.P. Hasdeu [20]. A urmat scoaterea din uitare a culegerilor şi studiilor lui G.I. Pitiş, care s-a dedicat folclorului sub îndemnul lui Hasdeu, nefiind pînă aci luat în vreun fel în consideraţie [21]. Remarcabilă şi totuşi aproape necunoscută în toată desfăşurarea ei rămăsese munca depusă de T.T. Burada în ramura folclorului, călătorind mereu, pe cont propriu, culegînd folclor, făcînd studii, dînd prima culegere de folclor dobrogean, introducînd pe urde a mers încredere în forţa creatoare a maselor populare [22]. De asemenea, merita un studiu Lazăr Şăineanu, onorat în acest sens de acad. Perpessicius [23]. În continuare au fost studiaţi în amănunţime primii culegători de basme româneşti, şi anume fraţii Arthur şi Albert Schott, a căror culegere *Walachische Märchen* (Stuttgart şi Tübingen, 1845) a pus în circulaţie europeană folclorul românesc, apoi Franz Obert şi Richard Kunisch [24]. De un studiu detaliat s-a bucurat Tudor Pamfile [25], urmînd altele despre Al. Lambrior [26], Elena Sevastos [27], Gr. G. Tocilescu [28], S.Fl. Marian [29], M. Gaster [30], toţi cu merite incontestabile.

---

[19] O trecere în revistă amănunţită a activităţii folcloristice în ultimii 15 ani, cu date şi tabele statistice, vezi la A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*, în „Revista de folclor", VIII, 1963, nr. 1—2, p. 124—139. O bibliografie selectată pentru anii 1944—1958 a publicat subsemnatul: *Bibliographie zur rumänischen Volkskunde seit 1944*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", IV, 1958, p. 517—538.

[20] I. C. Chiţimia, *B. P. Hasdeu şi problemele de folclor*, în SCLF, I, 1952, p. 161—191.

[21] Idem, *G. I. Pitiş şi cercetările sale de folclor*, în SCLF, II, 1953, p. 55—94.

[22] Idem, *Teodor Burada, folclorist şi etnograf*, în SCLF, IV, 1955, p. 95—171.

[23] D. Panaitescu-Perpessicius, *Lazăr Şăineanu şi folclorul*, în SCLF, IV, 1955, p. 27—47.

[24] Al. Bistriţeanu, *Primii culegători de basme româneşti*, în SCLF, V, 1956, p. 13—40.

[25] V. Ciobanu, *Tudor Pamfile*, în SCLF, V, 1956, p. 41—135.

[26] I. C. Chiţimia, *A. Lambrior, folclorist*, în SCLF, VI, 1957, p. 71—124.

[27] Al. Bistriţeanu, *Elena Sevastos*, ibidem, p. 125—163.

[28] I. C. Chiţimia, *Activitatea de folclorist a lui Gr. G. Tocilescu*, ibidem, XI, 1962, p. 7—29.

[29] Vezi D. Florea Rariţe, în „Steaua", VIII, 1957, nr. 4, p. 71—75; D. Florea Rariţe, *Contribuţia lui S. Fl. Marian la cunoaşterea şi studiul limbii române*, în „Analele ştiinţifice ale Universităţii Iaşi", secţia a III-a, t. IV, 1958, p. 215—222; O. Bîrlea, în „Revista de folclor", II, 1957, nr. 3, p. 122—123; N. Jula, *Lucrări inedite ale lui S. Fl. Marian*, ibidem, III, 1958, nr. 3, p. 115—118; A. Fochi şi N. Al. Mironescu, *Contribuţii la cunoaşterea vieţii şi operii lui S. Fl. Marian*, ibidem, V, 1960, nr. 1—2, p. 132—137; I. C. Chiţimia, *S. Fl. Marian, folclorist şi etnograf*, în SCLF, XII, 1963, p. 33—63.

[30] J. Byck, *Dr. M. Gaster—folclorist*, în „Revista de folclor", I, 1956, nr. 1—2, p. 258—260; I. C. Chiţimia, *Contribuţia lui M. Gaster în domeniul folclorului* (ms.), Arhiva Institutului de istorie literară şi folclor.

Între timp, în diverse reviste au apărut alte studii sau prezentări mai succinte despre diverși folcloriști, ca D. Stăncescu [31], Samuil Micu-Clain [32], Béla Bartók [33], Andrei Bîrseanu [34], G. Dem. Teodorescu [35], G. T. Kirileanu [36], C. Rădulescu-Codin [37], Gh. Bariț [38], I.Pop-Reteganul [39] etc. Ținînd seama de totalitatea studiilor și notelor despre folcloriști de renume, ca Ovid Densusianu [40], Tiberiu Brediceanu [41], G. Breazul [42] sau despre alții retrași în colțul lor de țară, unde au muncit cu rîvnă exemplară, ca Gheorghe N. Dumitrescu-Bistrița [43], N.I. Dumitrașcu [44], putem afirma că truda folcloriștilor a fost pentru prima dată prețuită la nivelul efortului depus de ei, în adunarea și studierea comorilor folclorice. Unii dintre aceștia sînt încă în curs de studiere aprofundată și nu peste multă vreme galeria lor va fi completă, cu portrete în linii sobre de studiu, putînd fi de bază în întocmirea istoriei folcloristicii românești.

Dar istoria folcloristicii românești avea nevoie și de materiale pregătitoare teoretice, referitoare la definirea și clasificarea unor specii de creație populară, la posibilitatea de datare a creațiilor folclorice sau de periodizare a cercetărilor, a folcloristicii, la desfășurarea procesului creației populare și, desigur, cercetătorii unei instituții sau alteia au dezbătut

---

[31] I. C. Chițimia, *D. Stăncescu, literat și folclorist*, în „Limbă și literatură", I, 1955, p. 64—78.

[32] I. Mușlea, *Samuil Micu-Clain și folclorul*, în „Revista de folclor", I, 1956, nr. 1—2, p. 249—255.

[33] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók și folclorul românesc*, ibidem, p. 262—268.

[34] Mihail Robea, *Andrei Bîrseanu, folcloristul*, în „Limbă și literatură", IV, 1960, p. 261—276.

[35] O. Papadima, *G. Dem. Teodorescu*, în „Revista de folclor", VI, 1961, nr. 3—4, p. 55—73.

[36] Augustin Z. N. Pop, *G. T. Kirileanu la 85 de ani*, ibidem, II, 1957, nr. 3, p. 97—105.

[37] Dan Simonescu, *Folcloristul C. Rădulescu-Codin (1875 — 1926)*, ibidem, nr. 4, p. 91—120; M. Robea, *Noi date despre folcloristul C. Rădulescu-Codin*, ibidem, II, 1958, nr. 4, p. 140—144.

[38] I. Breazu, *Gh. Bariț și patrimoniul popular*, în „Studii și cercetări științifice", seria a III-a, Șt. soc., Cluj, VI, 1955, p. 33—42.

[39] I. Mușlea, *Ion Pop Reteganul, folclorist*, ibidem, p. 45—67.

[40] D. Șandru, *Între filologie și folclor în concepția școalei Densusianu* în „Cercetări folclorice", I, 1947, p. 77—90.

[41] G. Breazul, *Tiberiu Brediceanu, septuagenar*, în „Cercetări folclorice", I, 1947, p. 193; George Sbîrcea, *Tiberiu Brediceanu în slujba muzicii romînești*, Cluj, 1957, 96 p.; C. Zamfir, *Tiberiu Brediceanu, octogenar*, în „Revista de folclor", II, 1957, nr. 1—2, p. 178—181.

[42] Gh. Ciobanu, *Prof. George Breazul (1887—1961)*, în „Revista de folclor", VII, 1962, nr. 1—2, p. 152—153.

[43] S. C. Stroescu și Gh. Ciobanu, *Activitatea unui neobosit folclorist*, ibidem, II, 1957, nr. 3, p. 120—122.

[44] Al. I. Amzulescu, *N. I. Dumitrașcu*, ibidem, VIII, 1963, nr. 1—2, p. 153—156. Despre concepția folclorică a lui George Cătană, vezi și Ion Apostol-Popescu, *Un neobosit pedagog și folclorist bănățean: George Cătană*, în „Scrisul bănățean", IX, 1958, nr. 9, p. 89—92. Vezi și unele medalioane de vechi culegători de folclor în „Cultura poporului", V, 1955, nr. 12; VI, 1956, nr. 5, nr. 9; numeroase note, însemnări, semnalări despre activitatea folcloriștilor în bibliografia publicată de „Revista de folclor", I—VII, la rubricile respective.

asemenea probleme, care se cereau lămurite [45]. Negreşit, trebuiau definite perioadele de bază cu caracteristici distincte, interferenţele de şcoli folclorice fiind un lucru normal, mai cu seamă în folclor, unde în trecut au activat un însemnat număr de amatori. S-au ridicat, de asemenea, probleme de metodă a cercetării şi culegerii folclorului pe teren, mai ales în condiţiile moderne de înregistrare şi notare, discuţia purtîndu-se la nivelul oamenilor de ştiinţă şi al specialiştilor în materie [46].

Studii de folclor, uneori în chip remarcabil, s-au făcut şi în trecut de la nivelul catedrelor universitare ale altor discipline, dar porţile pentru studierea folclorului în mod special s-au deschis în anii puterii populare. În noua perioadă s-a pornit cu elan, chiar din primii ani, la studierea creaţiei folclorice. Noile condiţii erau propice pentru studierea tezaurului popular [47]. Dezvoltarea şi sistematizarea studiilor de folclor s-au realizat la dimensiuni mari în instituţii special organizate şi „echipate", ca Institutul de etnografie şi folclor, Institutul de istorie literară şi folclor şi altele. Aci munca s-a planificat riguros ştiinţific. Nu s-a mers numai la adunarea şi difuzarea folclorului, la valorificarea muncii folcloriştilor din trecut sau la ridicarea unor probleme de tehnică şi metodologie folclorică, ci s-a trecut la studierea esenţei artistice a creaţiei populare literare. Pentru prima oară s-a depăşit stadiul şi metoda de a compara motive în mod erudit, a căuta origini, a alcătui cataloage de motive după sistem internaţional, folclorul fiind pînă aci, într-un fel, muzeu de relicve, cu piese „ştiinţific" catalogate. Pentru prima dată s-a luat în consideraţie folclorul ca artă care oglindeşte realitatea socială şi care trebuie studiat nu sub raportul „documentului arheologic", ci sub raportul cunoaşterii artistice. Studierea estetică a folclorului, după concepţia marxist-leninistă, a fost desigur progresul cel mai de seamă în cercetările folclorice din anii puterii populare şi trebuie subliniat că un merit considerabil îi revine acad. G. Călinescu, care a văzut şi a îndrumat mereu studiile în

[45] M. Pop, *Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor", I, 1956, p. 9—32.; I. C. Chiţimia, *Problema clasificării şi definirii literaturii populare în proză*, în SCLF, III, 1954, p. 47—62. Un rezumat în limba polonă publicat în „Lud" pe 1958; I. C. Chiţimia, *Problema datării şi periodizării literaturii populare*, în SCLF, VIII, 1959, p. 353—366; V. Adăscăliţei, *Probleme ale periodizării folclorului*, în „Iaşul literar", X, 1959, nr. 3, p. 78—86; vezi şi problema periodizării folclorului muzical la Gh. Ciobanu, *Culegerea folclorului muzical în diferite perioade*, în „Muzica", XI, 1961, nr. 8, p. 37—39 şi nr. 9, p. 45—47; V. Adăscăliţei, *Despre actul creaţiei folclorice*, în „Revista de folclor", IV, 1959, nr. 1—2, p. 25—41; vezi şi lucrarea aceluiaşi, *Caracterele specifice ale creaţiei folclorice literare*, ibidem, V, 1960, nr. 3—4, p. 11—30. Asupra unor probleme ridicate în folcloristica zilelor noastre, vezi M. Pop, *Noi orientări în studiile de folclor*, ibidem, III, 1958, nr. 4, p. 7—23.

[46] Vezi M. Pop, în „Cultura poporului", V, 1955, nr. 4 (metodologie generală); G. Suliţeanu, ibidem, nr. 5 (metodologie muzicală); Vera Proca-Ciortea, ibidem, nr. 6 (metodologie coregrafică); Ovidiu Bîrlea, ibidem, nr. 7 (metodologie literară); O. Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor", I, 1956, nr. 1—2, p. 3—28; O. Bîrlea, *Cîteva consideraţii asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor", II, 1957, nr. 3, p. 7—28; O. Bîrlea, *Despre metode de cercetare ale Institutului de folclor*, 1960, 35 p. (ms.) etc.

[47] În 1945 un grup de tineri împreună du G. Breazul (1887—1961) şi Tiberiu Brediceanu au organizat un „cerc de studii folclorice", care a ţinut un număr de comunicări, în parte publicate în primul număr al buletinului cercului, „Cercetări folclorice", I, 1947. Neavînd însă baza materială necesară, cercul şi-a încetat activitatea, cercetarea folclorică întrînd sub auspiciile instituţiilor de serioasă organizare şi încadrare cu cercetători.

direcția aceasta, creînd o atmosferă compatibilă cu o nouă fază a folcloristicii. Problema aceasta a fost discutată în ședințele de lucru ale Institutului de istorie literară și folclor [48] și în paginile revistei sale „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" [49]. S-a început apoi studierea speciilor literare folclorice din punctul de vedere al artei compoziționale, ca de exemplu arta desenului și a culorii literare în basm, aprofundînd peisajul [50], lumea animală reprezentată prin protagonistul ei de frunte în basmul românesc, și anume calul [51], de asemenea lumea vegetală [52]. Basmului însă i-a consacrat, din punct de vedere estetic, un studiu fundamental acad. G. Călinescu, așezîndu-l, prin supletea și acuitatea analizei diferiților eroi, a conflictelor iscate între ei, a mijloacelor narative, la locul de unde poate fi perceput, în primul rînd, ca operă de artă literară [53]. S-a încercat, în același timp, valorificarea literară a unor specii, de îndelung ecou și de timbru specific, ca balada populară [54], bocetul [55], doina [56], paremiologia [57], cîntecul de leagăn [58], teatru popular [59], întărindu-se notele proprii prin comparație cu creații de același gen la alte popoare sau printr-o examinare atentă a speciei în sine. O serie de studii, concepute din alt unghi de vedere ori în legătură cu folclorul popoarelor vecine, genuri, teme literare, întregesc tabloul creației populare și dau perspectivă mai largă de judecare și înțelegere a actului folcloric, fie că este vorba de accente sociale în poezia populară [60], de instituția haiduciei și implicit de cîntecul de haiducie [61], de cîntecul bătrînesc [62], de tema strigoiului în baladă [63] și a diavolului însurat [64], a Mioriței intrată în folclorul maghiar [65], a

---

[48] Vezi cronica ședințelor în SCLF, II, 1953, p. 247—272.

[49] Vezi SCLF, III, 1954, p. 53.

[50] Al. Bistrițeanu, *Peisajul în basmul românesc*, în SCLF, V, 1956, p. 474—494.

[51] I. C. Chițimia, *Fauna în basmul românesc. Calul*, în SCLF, V, 1956, p. 523—546.

[52] Gh. Vrabie, *Flora în basmul românesc*, în SCLF, V, 1956, p. 547—580.

[53] G. Călinescu, *Estetica basmului*, în SCLF, VI, 1957, p. 395—484; VII, 1958, p. 7—135.

[54] I. C. Chițimia, *Poezia populară narativă. Balada*, în SCLF, VI, 1957, p. 595—651; vezi și Em. Comișel, *Contribuție la cunoașterea eposului popular cîntat*, în „Revista de folclor", VII, 1962, nr. 3—4, p. 19—36.

[55] I. C. Chițimia, *Cîntece populare funerare*, în SCLF, VIII, 1959, p. 621—665.

[56] O. Papadima, *Considerații despre doină*, în SCLF, IX, 1960, 309—329 și 627—669.

[57] I. C. Chițimia, *Paremiologie*, în SCLF, IX, 1960, p. 461—484.

[58] O. Papadima, *Aspecte ale realității oglindite în lirica populară; cîntecul de leagăn*, în „Revista de folclor", V, 1960, nr. 3—4, p. 34—39.

[59] Gh. Vrabie, *Teatrul popular românesc*, în SCLF, VI, 1957, p. 485—562. V. Adăscăliței, *Aspecte din dramaturgia populară*, în „Limbă și literatură", II, 1956, p. 7—34.

[60] Gh. Vrabie, *Tematica birului greu în balada populară*, în SCLF, X, 1961, p. 77—100.

[61] Tr. Ionescu-Nișcov, în SCLF, II, 1953, p. 267—268; idem, *Haiducie și cîntecele haiducești*, în „Revista de folclor", III, 1958, nr. 2, p. 113—124.

[62] A. Balotă, *Funcțiunea socială a cîntecului bătrînesc*, în „Revista de folclor", III, 1958, nr. 2, p. 101—110.

[63] Gh. Vrabie, *Călătoria fratelui mort*, în „Limbă și literatură", III, 1957, p. 257—294; Felicia Marinca, *O variantă a baladei „Călătoria fratelui mort"*, ibidem, VI, 1962, p. 387—395.

[64] Tatiana Slama-Cazacu, *Motivul „diavolului însurat"*, în „Limbă și literatură", IV, 1960, p. 243—260.

[65] I. Farago, *Variantele maghiare ale Mioriței*, ibidem, V, 1961, p. 357—369.

Meşterului Manole[66], cea a lui Pintea Viteazul[67], fie că este vorba de noţiunea de timp în basm[68], de procedeele artistice în baladă[69], în poezia lirică[70], de corelaţii folclorice[71], de bîlinele ruseşti[72], de epica popoarelor slave[73] etc. Toate aceste studii dovedesc noi preocupări în folclor şi cîmpul din ce în ce mai larg al folcloristicii româneşti din anii puterii populare, mai ales dacă ţinem seama de numeroasele recenzii şi cronici făcute la lucrările străine în revistele noastre de specialitate[74].

Desigur, în articolul de faţă ne ocupăm de contribuţiile realizate în domeniul folclorului literar, dar lucrări de deosebită valoare ştiinţifică s-au publicat în domeniul folclorului muzical şi al celui coregrafic, fiind publicate mai cu seamă în periodicele „Muzica" şi „Revista de folclor" sau în cărţi şi broşuri[75].

O problemă nouă a devenit raportul dintre cărţile populare şi folclor. S-a arătat cu date concrete de folclor românesc şi internaţional că majoritatea cărţilor populare (*Esopia*, *Archirie şi Anadan*, *Bertoldo* etc.) au la origine o bază folclorică şi, împotriva opiniei de pînă aci a specialiştilor, în circulaţia lor de la popor la popor, cărţile populare mai mult s-au îmbogăţit cu noi elemente folclorice decît au lăsat urme în folclorul popoarelor[76]. Această constatare dovedeşte marea vitalitate a folclorului în toate timpurile.

---

[66] Ion Taloş, *Balada meşterului Manole şi variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor", VII, 1962, nr. 1—2, p. 22—55; O Papadima, *Neagoe Basarab, Meşterul Manole şi „vînzătorii de umbre"*, în „Revista de folclor", VI, 1962, nr. 3—4, p. 68—77; M. Pop, *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole* (Le sacrifice de l'emmurement), în „Romanoslavica", IX, 1963, p. 427—445.

[67] Radu Niculescu, *Unele observaţii asupra lui Pintea Viteazul ca personaj istoric*, în „Revista de folclor", VII, 1962, nr. 1—2, p. 58—70.

[68] Eugen Todoran, *Timpul în basmul românesc*, în „Limbă şi literatură", VI, 1962, p. 397—421.

[69] Gh. Vrabie, *Mijloace artistice în balada noastră populară*, ibidem, p. 423—439.

[70] Al. I. Amzulescu, *Contribuţie la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, în „Revista de folclor", VI, 1961, nr. 3—4, p. 8—28.

[71] D. Sandru, *Apropieri folclorice între un sat ardelean şi unul muntean*, în „Limbă şi literatură", II, 1956, p. 293—312.

[72] Valeriu Ciobanu, *Lumea bîlinelor*, ibidem, I, 1955, p. 79—102; N. Roşianu, *Eposul popular rus şi balada populară românească*, în „Romanoslavica", IV, 1960, p. 203—220.

[73] Valeriu Ciobanu, în „Revista de folclor", VI, 1961, nr 1—2, p. 151—155.

[74] Vezi semnalarea la A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*, în „Revista de folclor", VIII, 1963, nr. 1—2, p. 127, nota 15.

[75] De amintit aci interesantele obiceiuri şi jocuri vechi, înregistrate în comuna Topliţa din Reg. Mureş-Autonomă Maghiară de George Sbîrcea, *Obiceiuri, cîntece şi jocuri magice din comuna Topliţa*, în „Revista de folclor", II, nr. 1—2, p. 157—165. Vezi bibliografia altor poziţii în „Revista de folclor", I—VII.

[76] I. C. Chiţimia, *B. P. Hasdeu şi problemele de folclor*, în SCLF, I, 1952, p. 161: „Cercetătorii cărţilor populare au susţinut numai influenţa acestor cărţi asupra folclorului. Ele nu se traduceau totuşi stereotip, *ad litteram*, ci pe înţelesul şi adeseori cu *materialul folcloric* aperceptiv al poporului la care pătrundeau. Va fi necesară o cercetare aprofundată din acest punct de vedere"; I. C. Chiţimia, introducere la *Esopia*, Bucureşti, 1956, p. 6, 8, 11; ed. a II-a, Bucureşti, 1958, passim; I. C. Chiţimia, *Problema raportului dintre cărţile populare şi folclor*, în „Analele Universităţii Bucureşti", s. filologie, X, 1961, nr. 23, p. 57—69; I. C. Chiţimia, *L'Histoire du sage Ahikar dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapports avec le folklore*, în „Romanoslavica", IX, 1963, p. 413—426 (comunicare prezentată la cel de-al V-lea Congres internaţional al slaviştilor de la Sofia, 16—23 sept., 1963); I. C. Chiţimia, introducere la *Cărţile populare în literatura românească*, ediţie de I. C. Chiţimia şi Dan Simonescu, Bucureşti, 1963, t. I, p. XXII şi urm.

Folclorul a constituit preocuparea sau sursa de inspirație a unor personalități literare române. Cercetările au fost dirijate și în direcția aceasta, urmărindu-se problema la Dimitrie Cantemir și N. Bălcescu [77], Gh. Asachi [78], Costache Negruzzi [79], Iordache Golescu [80], Anton Pann [81], Eminescu [82], Delavrancea [83] și alții [84]. Au fost urmărite de asemenea reflexele creației folclorice în poezia noastră contemporană [85]. Creația poporului a fost o matcă de alimentare continuă a literaturii în toate timpurile și studiile viitoare vor aduce lumini noi din acest punct de vedere.

Etapa de studiere a folclorului în anii puterii populare a devenit de o importanță excepțională și prin posibilitatea de a studia folclorul și procesul creației folclorice în momente de transformări radicale din punct de vedere social și cultural. Este un prilej rar, dacă nu unic, de a observa pe teren și a studia pe viu, într-o epocă de revoluție socială și culturală, fenomenul folclorului.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea a început să se dea tot mai insistent alarma asupra dispariției folclorului, din cauza infiltrațiilor culturale, și asupra necesității de a fi adunat rapid. Dar folclorul n-a dispărut. În epoca noastră și mai cu seamă la popoarele socialiste, cu o difuzare profundă a civilizației și culturii urbane în masele populare, ideea pieirii progresive a folclorului a reapărut. S-a tras o asemenea concluzie din observarea fenomenului folcloric contemporan și din analiza aprioric a viitoarei culturi a maselor populare. Folclorul a existat ca literatură orală și oralitatea lui s-ar fi datorat analfabetismului. Dispariția analfabetismului ar însemna dispariția condițiilor pentru una din caracteristicile esențiale ale folclorului : oralitatea. Pe de altă parte, cerințele omului nou depășesc stadiul folcloric și ele îi sînt satisfăcute de formele „superioare" ale literaturii și artei : literatura cultă, caravane teatrale și cinematografice, muzica nouă. Omul nou și-a însușit sau este în curs de a-și însuși un „stil literar" și în cazul acesta însești temele folclorice își schimbă structura lingvistică, implicit artistică, ele devenind literatură propriu-zisă. Oamenii scriu și semnează, în consecință dispar alte caracteristici de bază ale folclorului, caracterul colectiv al creației și anonimatul ei. Discuțiile s-au purtat aprins în special în U.R.S.S., mai ales în anii

---

[77] Al. Bistrițeanu, *Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu*, în SCLF, II, 1953, p. 23—54.

[78] Al. Bistrițeanu, *Gh. Asachi și folclorul*, în „Limbă și literatură", I, 1955, p. 12—36.

[79] Al. Bistrițeanu, *C. Negruzzi și creația populară*, ibidem, VI, 1962, p. 369—386.

[80] D. Panaitescu-Perpessicius, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist și scriitor*, în SCLF, III, 1955, p. 27—38.

[81] D. Panaitescu-Perpessicius, *La centenarul lui Anton Pann*, în „Limbă și literatură", I, 1955, p. 253—272.

[82] D. Panaitescu-Perpessicius, *Eminescu și folclorul*, în „Steaua", XII, 1961, nr. 7, p. 64—76.

[83] E. Șt. Milicescu, *Delavrancea și folclorul*, în „Limbă și literatură", II, 1956, p. 245—265; Al. Săndulescu, *Delavrancea și problemele folclorului*, în „Revista de folclor", VIII, 1963, p. 26—39.

[84] Pentru alte investigații, vezi A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*, p. 139, n. 76.

[85] I. D. Bălan, *Influențe folclorice în poezia noastră actuală*, București, 1955.

1952—1955 [86], prelungindu-se pînă în primii ani ai deceniului actual, N. Leontiev, V. Cicerov, K.V. Cistov, M. Rîlski, V. Anikin, G. Samarin, P. Uhov etc. etc. au intervenit în dispută în dese rînduri [87].

Desigur, folclorul a suferit şi suferă schimbări esenţiale în perioada contemporană, în ţările socialiste. El a suferit însă schimbări şi în trecut. De exemplu, în folclorul românesc, „caloianul" şi „paparudele" pierduseră de mult, în perioada dinaintea ultimului război, caracterul magic de altă dată şi deveniseră simple jocuri de copii sau spectacole teatrale, cel puţin în unele regiuni. Şi-au schimbat funcţiunea (fără ca în desfăşurarea scenelor să se fi produs vreo schimbare), fiindcă au fost receptate de o nouă conştiinţă socială. Pentru acelaşi motiv, o doină, care s-a păstrat intactă şi se cîntă aidoma ca în trecut, are totuşi un conţinut nou, fiindcă prin ea vorbeşte o altă conştiinţă. Cu atît mai mult înţelegem că „variantele" în creaţia populară nu mai sînt variante, ci creaţii noi, cu un „conţinut" diferit de aşa-zisul prototip [88].

Nu încape îndoială că în perioada contemporană au dispărut descîntecele, au dispărut şi unele spectacole rituale, devenind incompatibile cu conştiinţa evoluată a omului din popor. A slăbit frecvenţa doinelor, al căror caracter melancolic, deseori dureros, nu mai corespunde cu viaţa maselor de altă viziune. Totuşi nu dispar decît cele care nu plac şi nu plac cele care n-au valoare artistică. Cele frumoase se repetă mereu. Cîntăreţul nu mai transmite o durere proprie, ci este în măsură, prin frumuseţea versurilor şi desigur şi a melodiei, să înţeleagă şi să se înfioare de durerea altora din trecut, comunicată prin versuri ca cele ce urmează :

Plînge-m-aş şi nu am cui
Relele ca să le spui,
Om care să-mi creadă nu-i.
Spune-le-aş sara la stele,
Nu le pot nici lor de jele,
Că-i tot plin cerul de ele
Ca viaţa mea de rele[89].

Poezia populară de mare artă are acelaşi destin ca şi literatura de geniu : nu moare cu epoca, ci continuă să trăiască şi să emoţioneze. Cînd se vorbeşte de dispariţia folclorului, se neglijează valoarea unora cel puţin din piesele lui, pe care nu o poate egala orice creaţie zisă cultă. Hîrtia şi scrisul nu conferă maculaturii valoare şi oralitatea, folcloricul, nu înseamnă, după cum vom vedea încă, rămînere în urmă. Oralitatea folclorului n-a decurs şi nu decurge numai din analfabetism, ci şi din caracterul de scenă, teatral, al folclorului. Nu este de conceput, nici ieri, nici azi, cîntăreţ popular cu partitură şi pupitru, nici povestitor cu cartea de basme în

[86] Discuţiile s-au desfăşurat mai cu seamă în paginile periodicelor „Советская Этнография", „Звезда", „Новый мир", „Дружба народов".

[87] Vezi, între altele, articolele lui V. Anikin, S. Samarin, P. Uhov grupate în „Вопросы литературы", 1959, nr. 12, p. 158—179.

[88] Vezi I. C. Chiţimia, *Probleme ale realismului în folclor*, în SCLF, XII, 1963, p. 628 şi urm.

[89] Ioan Şerb şi Domiţian Cesereanu, *Folclor din Ţara Zarandului*, în *Folclor din Transilvania*, t. I, Bucureşti, 1962, p. 29 : doină culeasă după 1954.

mînă, după cum nu este de conceput actor citind piesa de pe scenă spectatorilor. Dar pe cînd actorul reproduce întocmai textul scris și meritul lui constă în jocul de scenă, povestitorul își permite să improvizeze, să schimbe. El este actor și creator în același timp. Și tocmai aci stă secretul vitalității folclorului. Povestitorii au, bunăoară azi, în bibliotecile de club sau între cărțile lor, colecții de basme, scoase de edituri în număr mare. Ei pot citi și citesc basme, dar nici unul nu se gîndește să repovestească basmele după carte. Povestitorii de talent au un repertoriu oral și o tehnică „actoricească" a povestitului, pe care o mînuiesc cu o extraordinară dexteritate. Basmele din carte au o față, cele de pe „scena" populară au o alta, întinerită de arta povestitului liber, la nivel social și cultural nou și de aceea sînt mai plăcute pentru ascultători decît cele „mute" din carte. Oralitatea deci este calitatea de seamă a folclorului și ea se menține intactă.

Am notat cele de mai sus, pentru că în anii puterii populare s-au creat condiții optime pentru cercetarea și studierea folclorului pe viu, la teren, și s-au realizat lucruri în legătură cu procesul folcloric în etapa contemporană, în diferite regiuni și cu privire la diferite specii. În acest sens, considerațiile referitoare la noutatea folclorului regional [90] sau la creația inovatoare a unor individualități populare [91] sînt o contribuție la problema teoretică a esenței și caracterului actual al folclorului, care se pune pe scară internațională [92]. Desigur, au intervenit și intervin înnoiri și schimbări, care corectează conceptul despre folclor, dar în nici un caz nu-i alienează folclorului fondul de bază popular. De exemplu, caracterul de creație colectivă capătă în etapa contemporană retușări serioase. Propriu-zis nici în trecut actul creației nu era „colectiv" la origine. Creatorul popular realiza o operă în spiritul și cu mijloacele colectivității, care participa cu alte individualități creatoare la desăvîrșirea sau împrospătarea creației, pe calea circulației orale. Creația devenea „colectivă" și „anonimă" și prin faptul că notele individuale, rezultate din caracterul de scenă, se pierdeau în mare parte din cauza mijloacelor imperfecte de înregistrare, mai ales în domeniul folclorului literar. Condeiul și hîrtia captau cel mult notele specifice regionale. Astăzi, datorită magnetofonului și filmului, notele personale se înregistrează și se păstrează perfect. Fondul popular colectiv este transmis în *stiluri personale*; anonimatului, sub un

[90] I. C. Chițimia, *O cercetare folclorică în Dobrogea*, în SCLF, X, 1961, p. 703—718; I. C. Chițimia, *Folclor din Muntenia și Oltenia*, în SCLF, XI, 1962, p. 131—173; G. Habenicht, *Locul căminului cultural în viața folclorică a satului Leșu*, în „Revista de folclor", VI, 1961, nr. 3—4, p. 39—53.

[91] C. Zamfir, *Figuri de interpreți populari: Maria Precup*, în „Revista de folclor", VI, 1961, nr. 1—2, p. 34—78; G. Habenicht, *„Tot pe vale și pe grui", un cîntec nou al Mărioarei Precup din Leșu-Năsăud*, ibidem, VIII, 1963, nr. 1—2, p. 94—98: fiica preia cîntecele mamei într-o interpretare nouă, cu elemente actuale. Vezi și G. Muntean, *Folclor din Suceava de la Varvara Muntean*, București, 1959, VIII + 297 p.

[92] Vezi pentru dezbateri M. Pop, *Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, în „Revista de folclor", IV, 1959, nr. 1—2, p. 57—64; V. Adăscăliței, *Formarea variantelor în folclor*, în „Iașul literar", XI, 1960, nr. 3, p. 65—71; V. Adăscăliței, *Raportul dintre tradiție și inovație în folclor*, ibidem, XI, 1960, nr. 5, p. 63—66; V. Adăscăliței, *Mobilitatea genurilor și speciilor folclorului literar*, ibidem, XII, 1961, nr. 4, p. 51—55. Vezi și Paula Carp, *Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni*, în „Revista de folclor", II, 1957, nr. 1—2, p. 7—63.

raport, i se adaugă personalitatea, sub alt raport. Este o înnoire importantă şi în ce priveşte literatura populară, viitoarea „carte sonoră" sau poate chiar „filmosonoră" se va prezenta cu nume pe ea, reprezentînd în mod distinct stiluri individuale. Ideea aceasta descinde tocmai din înregistrările şi cercetările făcute în anii din urmă. Cercetările au scos din anonimat personalităţi populare creatoare, prezente în materialele din arhive sau în studii. S-a atras atenţia asupra unor stiluri individuale reprezentate, pentru proza populară, de Ilona Sînziana din Boşorodul Haţegului, Gh. Zlotar din Fundul Moldovei, raionul Cîmpulung, de Luca Vinca din Cerişorul Hunedoarei (piese magnetofonice în arhiva Institutului de folclor) [93], de Stan Birţa, Marin Zaharia, din Fălcoi (Caracal), sau prezente în poezia populară, cum este Costică Stîngă din Măldăieni (Roşiorii de Vede) [94]. Alte nume aşteaptă să fie mai bine puse în lumină. În asemenea caz şi în anumite limite, nici semnătura piesei nu mai poate intriga, cînd semnatarul este un adevărat cîntăreţ sau povestitor popular şi, în loc să dicteze altcuiva, scrie singur pe hîrtie, deşi este cert că notaţia lui nu va fi exactă.

În orice caz, stilurile populare diverse, adeseori remarcabile, sînt acte spontane şi nu trebuie să se confunde cu „stilizările" de folclor, care se fac deliberat şi la nivelul artei culte.

Este de remarcat că în anii puterii populare cercetările au lărgit cîmpul folclorului, restrîns în trecut la creaţia satului. O atenţie din ce în ce mai mare s-a dat cîntecului muncitoresc şi cîntecului în spirit popular, de luptă politică [95]. Folosind din fondul folcloric tradiţional elemente de permanenţă artistică, oamenii au creat cîntece în tonalităţi noi. Bunăoară, un cîntec cu o veche tradiţie haiducească cum este

Mugur, mugur, mugurel,
Ia fă-te mai măricel...

a împins de o parte jalea şi revolta şi exprimă, într-o nouă tresărire de viaţă, bucuria :

Mugur, mugur, mugurel,
Ce-ai crescut azi măricel,
Bucură-te, frăţioare,
Că e mare sărbătoare...[96]

În ce priveşte cîntecele muncitoreşti, ele au fost şi sînt culese şi studiate în continuare cu competenţă. Vasile D. Nicolescu, în articolul citat, relevă un număr din acelea care au făcut repertoriul muncitorilor

[93] Un basm a lui Gh. Zlotar, reprodus, în transcriere dialectologică de O. Bîrlea în „Revista de folclor", I, 1956, nr. 1—2, p. 123—132; despre aceiaşi povestitori vezi G. Călinescu, în „Contemporanul" din 14 mart. 1958; de asemenea I. C. Chiţimia în SCLF, VIII, 1959, p. 364.

[94] I. C. Chiţimia, *Folclor din Muntenia şi Oltenia*, în SCLF, XI, 1962, p. 131 şi urm.

[95] O. Papadima, *Folclorul şi lupta de clasă*, în SCLF, IX, 1960, p. 449—459; Vasile D. Nicolescu, *Din viaţa unor vechi cîntece muncitoreşti revoluţionare*, în „Revista de folclor", VI, 1961, nr. 1—2, p. 11—31; Mihail Robea, *Imaginea partidului în creaţia populară contemporană*, ibidem, VII, 1962, nr. 1—2, p. 7—20.

[96] *Florile prieteniei*, Bucureşti, 1957, p. 19.

închiși, ca *Doina Hașului*, *Gornistul*, *Trageți hora muncitoare*, culese în 1960 împreună cu Eugenia Cernea la Galați și Brăila.

Dacă folclorul muncitoresc ar fi fost luat în considerație în trecut de folcloriști, materialul de care am dispune astăzi ar fi mult mai bogat și pasibil de studii comparative, de selecție artistică. Piesele conservate sînt o mărturie a efervescenței folclorice în lumea muncitorilor, care aveau în mare parte proveniență sătească.

Atmosfera creată în țară de regimul de democrație populară a fost cîntată pe ogoare și în fabrici în cîntece noi, culese și studiate cu atenție de folcloriști [97]. Ele ating adesea note de subtilă artă literară, ca în acest cîntec despre electrificarea satului :

Foaie verde de gutui,
Tare-i forța omului,
Că pe vînt mi-l potolește,
Gerul crunt mi-l ogoiește,
Steaua-n sticlă o-nvelește
Ș-o coboară în fereastră,
S-aurească tinda noastră[98].

Imaginea lămpii electrice, ca „o stea" coborîtă din cer și învelită în sticlă, este ingenioasă. Ea denotă o tonalitate și o putere de creație izvorîtă proaspăt din elemente de cultură și civilizație. Creația populară n-a rămas niciodată, și cu atît mai mult astăzi nu poate să rămînă la „vestigii". Noile forme folclorice sînt în plină creștere.

Cercetările și studiile de tot felul în domeniul folclorului au pregătit terenul pentru lucrări de sinteză, cum este partea I a volumului I din tratatul de *Istoria literaturii române* [99], un studiu monografic asupra *Folclorului românesc* lucrat de M. Pop și un *Manual de literatură populară românească*, pregătit de Institutul de istorie literară și folclor sub supravegherea acad. G. Călinescu.

Lucrările realizate în răstimpul a douăzeci de ani de la Eliberare sînt, de fapt, un omagiu adus poporului creator de literatură și artă, de sute și sute de folcloriști, răspîndiți ca întotdeauna în diferite colțuri ale țării, și o cinstire a condițiilor excelente create de conducerea de partid și de stat instituțiilor și cercetătorilor în ramura folclorului.

---

[97] C. Bărbulescu, *Creația nouă în cîntecele populare*, în SCLF, I, 1952, p. 193—220 ; O. Papadima, *Cîntecul liric popular, după 23 August 1944*, în SCLF, IX, 1960, p. 95—119 ; Al. I. Amzulescu, *Perspectivele folclorice ale satului colectivizat*, în „Revista de folclor", VI, 1962, nr. 3—4, p. 7—16 ; G. Habenicht și L. Bîrgu, *„Cît e lumea și țara". Asupra genezei și circulației unui cîntec nou*, ibidem, VII, 1962, nr. 1—2, p. 128—137 ; Monica Brătulescu, *Contribuții la studierea mijloacelor de compoziție și stil în folclorul nou*, ibidem, VII, 1962, nr. 3—4, p. 39—48.

[98] *Cîntece populare noi*, București, 1959, p. 35 ; *Flori alese din poezia populară*, ediție îngrijită de I. Șerb, București, 1960, p. 453, nr. 708.

[99] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964, p. 9—180.

ФОЛЬКЛОР И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ГОДЫ НАРОДНОЙ ВЛАСТИ

РЕЗЮМЕ

В работе систематически рассматриваются результаты исследований в области фольклора за последние 20 лет (1944—1964 гг.).

Прежде всего делается несколько замечаний в связи с изучением произведений народного творчества и публикацией их, предпринятых Институтом истории литературы и фольклора Академии РНР, Институтом фольклора и др. государственными учреждениями. Затем рассматриваются работы по фольклору, освещающие различные вопросы, связанные с историей румынской фольклористики (точнее, с деятельностью известных фольклористов) и теорией фольклора, а также работы, в которых фольклор изучается как художественное творчество, а не в качестве простых исторических или археологических документов.

Автор останавливается и на дискуссиях, связанных с вопросом об изменениях, претерпеваемых фольклором на настоящем этапе его развития, и делает вывод, что нельзя говорить о его исчезновении; самое бóльшее, речь может идти об эволюции, имевшей место, впрочем, во все эпохи.

В заключение подчеркивается, что исследования в области фольклористики в период 1944—1964 гг. дали исключительно ценные и богатые результаты.

LE FOLKLORE ET LES ÉTUDES FOLKLORIQUES PENDANT LES ANNÉES DU POUVOIR POPULAIRE

RÉSUMÉ

Les résultats des recherches entreprises dans le domaine du folklore pendant la période 1944—1964, sont systématiquement mis en évidence par l'auteur de la présente étude.

Il commence par des considérations sur la mise en valeur de la création folklorique dans les différentes éditions publiées par l'Institut d'histoire littéraire et de folklore de l'Académie de la R. P. Roumaine, par l'Institut de folklore et par d'autres institutions d'état.

Ensuite l'auteur considère les études sur le folklore, dans différents domaines de recherches, à savoir dans les problèmes d'histoire du folklore roumain, ou plus précisement de l'activité de certains folkloristes de renom dans le domaine de la théorie du folklore, ainsi que dans celui de l'étude du folklore en tant qu'œuvre d'art et non pas comme simple document historique ou archéologique.

L'auteur attire l'attention sur les discussions concernant les transformations subies par le folklore à l'époque contemporaine et il en conclut qu'il ne saurait être question de sa disparition, mais tout au plus d'un-évolution, évidente d'ailleurs pour chaque époque.

La période 1944—1964 a été particulièrement favorable au développement des études folkloriques, à en juger d'après les résultats obtenus.

VALORIFICAREA MOȘTENIRII LITERARE ÎN ANII PUTERII POPULARE

DE

TEODOR VÎRGOLICI

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR

Pînă la Eliberare, munca de valorificare și popularizare a moștenirii noastre literare se desfășura în mod dezorganizat. Numai cîțiva oameni de știință, cu o înaltă pregătire și competență, izbutiseră să urmeze și să impună o metodă științifică în direcția dezgropării trecutului literar. Amintim în primul rînd pe N. Iorga, G. Călinescu, N. Cartojan, Perpessicius, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, D. Popovici, G. T. Kirileanu. Însuflețite de nobile sentimente patriotice, dîndu-și seama de marea răspundere ce le revenea în propășirea culturii românești, aceste spirite luminate au știut să se ridice deasupra mercantilismului specific orînduirii burgheze, au trudit cu răbdare și pasiune pentru a așeza comorile trecutului pe locul de cinste pe care-l merită. Printre realizările de seamă obținute se înscriu monumentala *Istorie a literaturii române* de G. Călinescu, impunătoarea ediție academică a operelor lui Eminescu îngrijită și comentată de Perpessicius, apoi edițiile din opera lui Al. Macedonski (Tudor Vianu), I. L. Caragiale (Șerban Cioculescu și Paul Zarifopol), Ion Creangă (G. T. Kirileanu) și altele. Elaborate în perioada dominației ideologiei burgheze, lucrările enumerate mai sus au suferit, într-o mai mică sau mai mare măsură, influența acestei ideologii, vizibilă nu atît în selectarea și transcrierea textelor clasicilor, în alcătuirea și îngrijirea propriu-zisă a edițiilor, cît mai ales în interpretarea, în analiza operelor înaintașilor. Cu toate acestea, lucrările și edițiile respective s-au detașat simțitor de celelalte pseudoediții și improvizații tipărite numai din interese pur pecuniare, negustorești, au încetățenit la noi o tradiție științifică în direcția valorificării moștenirii literare, care a fost preluată și dezvoltată, așezată pe baze și principii noi, luminate de estetica marxist-leninistă, în anii puterii populare.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 3–4, P. 577–609, BUCUREȘTI, 1964

Multe din culegerile din operele scriitorilor clasici, tipărite mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale, erau departe de a cuprinde ceea ce este cu adevărat reprezentativ în opera unui înaintaș, dădeau o imagine incompletă, trunchiată a personalității și valorii unui scriitor clasic. Textele erau copiate la întîmplare, după oricare ediție căzută în mîna editorului mercantil, fără nici un criteriu filologic, fără nici o preocupare pentru a respecta întocmai particularitățile de limbă și stil ale scriitorului.

Cel ce compară astăzi o ediție din opera unui scriitor clasic, tipărită înainte de Eliberare, cu izvoarele principale care trebuiau să stea la baza întocmirii ediției respective rămîne consternat și totodată revoltat de lipsa de răspundere cu care unii editori din trecut aruncau în librării cărți total necorespunzătoare, care denaturau operele clasicilor.

Majoritatea edițiilor apărute în trecut denaturau operele scriitorilor clasici nu numai sub aspect strict editorial, ci mai ales sub aspectul interpretărilor ideologice și estetice. Dragostea de popor, idealurile democratice și progresiste ale scriitorilor clasici, pronunțatele accente și tendințe sociale ale operelor lor erau ascunse în mod deliberat, falsificate sau convertite în conformitate cu ideologia burgheză. Pe de altă parte, cosmopolitismul, comparativismul steril, exagerarea rolului influențelor literaturilor străine făceau adevărate ravagii, minimalizau enorm valoarea operelor marilor noștri creatori, reducîndu-le, prin absurd, la simple imitații sau transplantări de motive din diferiți autori străini.

Mergîndu-se pe linia aflării cu orice preț a „modelelor" și a „surselor de inspirație" din literatura apuseană, s-a susținut că romanul *Geniu pustiu* al lui M. Eminescu, în care e descrisă în primul rînd revoluția de la 1848 din Transilvania, ar fi fost luat după *Die Epigonen* de Karl Immermann, după *Ritter von Geint* de Gutzkow, după o lucrare teoretică a lui Fichte etc.

În marea majoritate a cazurilor, editurile din trecut retipăreau operele clasicilor numai pentru a acoperi necesitățile didactice. O preocupare asiduă, consecventă, de a răspîndi operele scriitorilor clasici în masele largi nu exista! Chiar dacă luau ființă unele colecții de popularizare, cum era vechea serie a „Bibliotecii pentru toți", acestea aveau un aspect dezolant, ofereau publicului cititor ediții minuscule, prost întocmite și mai prost tipărite, conținînd doar o infimă parte din opera unui scriitor clasic și nici aceea, de cele mai multe ori, nefiind cea reprezentativă. Politica anticulturală a statului burghez, se observă și în modul în care tezaurul culturii noastre era ascuns de privirile celor mulți. Totodată, lipsa de interes pentru răspîndirea literaturii și artei în rîndurile maselor populare îmbrăca și un aspect antipatriotic, antinațional, neglijîndu-se total popularizarea și impunerea marilor scriitori români peste hotare. Pînă la Eliberare, traducerile făcute din operele scriitorilor noștri în alte țări puteau fi numărate pe degetele unei singure mîini.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, deși își desfășura activitatea în adîncă ilegalitate, Partidul Comunist din România a luptat consecvent pentru o literatură și o cultură nouă, legată indisolubil de aspirațiile clasei muncitoare, dar întotdeauna urmînd principiile leniniste,

a subliniat că literatura și arta nouă nu pot lua naștere decît prin preluarea și însușirea critică a întregului tezaur cultural creat în societatea împărțită în clase antagoniste, prin prețuirea caldă a operelor de incontestabilă valoare ale scriitorilor clasici.

Cunoscuta cuvîntare a lui Lenin *Sarcinile uniunilor tineretului*, rostită la al III-lea Congres general al Uniunii Tineretului Comunist din Rusia, la 2 octombrie 1920, în care se combătea proletcultismul și se clarifica cu precizie în ce constă cultura nouă, proletară, a fost popularizată la noi prin gazeta „Tineretul socialist", prima dată în 1921, în articolul *Lenin vorbește tineretului* (nr. 3, 15 iunie 1921, p. 2), și a doua oară în 1924, în articolul *Menirea tineretului comunist* (nr. 19, 24 februarie 1924, p. 2). Cel de-al doilea articol — *Menirea tineretului comunist* — conține traducerea unui amplu fragment din cuvîntarea lui Lenin, în care se vorbește tocmai de cultura proletară: „Marx... a prelucrat în mod critic tot ce a creat societatea omenească, nelăsînd să scape atenției sale nici o chestiune. El a prelucrat, a supus criticii, verificînd prin mișcarea muncitorească tot ce a creat gîndirea omenească, și a tras concluziile pe care nu le-au putut trage oamenii mărginiți de cadrul burghez sau încătușați de prejudecățile burgheze. Acest lucru trebuie avut în vedere atunci cînd vorbim, de pildă, despre cultura proletară. Fără înțelegerea limpede a faptului că numai prin cunoașterea precisă a culturii create de întreaga dezvoltare a omenirii, numai prin prelucrarea ei se poate construi o cultură proletară, fără această înțelegere nu vom putea îndeplini sarcina aceasta. Cultura proletară nu este ceva care vine nu se știe de unde, nu este o născocire a oamenilor care își zic specialiști în cultura proletară. Toate astea sînt curate prostii. Cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a acelui bagaj de cunoștințe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societății capitaliste, al societății moșierești, al societății birocratice" [1].

În anii următori, Partidul Comunist din România a folosit atît publicațiile ilegale, cît și cele legale pentru a răspîndi ideile leniniste referitoare la literatură și artă, îndeosebi articolul lui Lenin *Organizația de partid și literatura de partid*. De multe ori s-a insistat asupra necesității prețuirii valorilor trecutului, asupra accesului larg pe care masele muncitoare trebuie să-l aibă la izvoarele culturii. De pildă, în articolul *Lenin și literatura proletariană*, apărut în „Facla" din 21 martie 1932, combătîndu-se tendințele proletcultiste, de închistare în cadrul unei așa-zise literaturi „speciale" pentru masele muncitoare, se aducea ca argument un amplu citat din lucrarea lui Lenin *Ce-i de făcut?*, referitor la necesitatea cultivării cît mai temeinice a muncitorilor: „Trebuie să ne îngrijim cît mai mult de ridicarea nivelului conștiinței muncitorilor în general, trebuie ca muncitorii să nu se închidă în cadrul artificial îngust al « literaturii pentru muncitori », ci să învețe să-și însușească din ce în ce mai mult *literatura generală*. Ar fi chiar mai just să spunem, în loc de « să nu se închidă », să nu fie închiși, pentru că muncitorii înșiși citesc și vor să citească totul, și ceea ce se scrie pentru intelectuali; și numai unii (proști)

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 31, ESPLP, București, 1956, p. 268—269.

intelectuali îşi închipuie că « pentru muncitori » e de ajuns să povesteşti despre rînduielile din fabrică şi să rumegi lucruri demult cunoscute".

După eliberarea patriei, partidul clasei noastre muncitoare, consecvent învăţăturii leniniste, a acordat o înaltă preţuire comorilor de gîndire şi simţire create în trecut, a preluat şi şi-a însuşit în mod critic tot ceea ce era valoros în literatura clasică românească. Poziţia Partidului Comunist Român faţă de valorile trecutului a fost exprimată cu claritate de către tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej în articolul *Problemele intelectualităţii româneşti*, apărut în „Contemporanul" din 22 noiembrie 1946, în care spunea : „Democraţia şi concepţia care o călăuzeşte înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale şi politice, înseamnă o revalorizare a tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepţia democratică este tocmai o punte între ceea ce istoriceşte a fost valabil ieri şi ceea ce va fi valabil mîine. Ea asigură continuitatea reală a tradiţiei culturale a umanităţii". În primii ani după Eliberare, pînă în 1948, deci într-o perioadă în care mai existau edituri particulare, munca de valorificare a moştenirii literare nu era încă temeinic organizată, condusă de stat. Editorii particulari mai continuau să folosească aceleaşi metode detestabile de retipărire a operelor clasicilor, difuzînd ediţii total necorespunzătoare, însoţite de comentarii confuze, cu nenumărate erori de interpretare.

Naţionalizarea editurilor, în 1948, a constituit un factor de o deosebită importanţă şi în direcţia valorificării moştenirii literare. Conducerea de către partidul clasei muncitoare a întregii activităţii ideologice, a literaturii şi artei, a constituit condiţia esenţială a aşezării revalorificării moştenirii literare pe baze cu adevărat ştiinţifice, în spiritul esteticii marxist-leniniste.

Principiile leniniste despre literatură şi artă au reprezentat busola care a orientat îndrumarea şi conducerea de către partid a muncii de istorie literară şi de dezgropare a comorilor artistice din trecut. În 1948, ziarul „Scînteia" (nr. 1 174, 28 iulie, p. 4) a publicat în întregime articolul lui Lenin *Organizaţia de partid şi literatura de partid* şi tot în acelaşi an a apărut prima culegere *Lenin despre literatură*. Învăţătura leninistă referitoare la preluarea critică, şi nu în bloc, a moştenirii literare, la însuşirea şi răspîndirea în masele largi a tuturor valorilor create în trecut, la modul în care trebuie interpretate şi analizate operele clasicilor, a fost deseori şi temeinic expusă în publicaţiile noastre literare îndrumate şi conduse de partid apărute în primii ani de după Eliberare, cum sînt „Revista literară", „Contemporanul", „Flacăra". Amintim, de pildă articolul *Lenin despre literatura de partid*, apărut în „Flacăra" din 18 ianuarie 1948, ca şi articolele *Căile artei şi culturii văzute de V. I. Lenin*, publicat în „Contemporanul" din 23 ianuarie 1948, şi *Principiul leninist al literaturii de partid*, apărut tot în „Contemporanul" din 19 noiembrie 1948.

Fără îndoială, desfăşurîndu-se în condiţiile trecerii de la revoluţia burghezo-democratică la revoluţia socialistă, munca de revalorificare a moştenirii literare nu a fost scutită de unele confuzii şi erori, de unele alunecări spre poziţii nocive. Ca îndrumător şi conducător al activităţii

ideologice, al literaturii și artei, partidul a frînat însă la timp exagerările extremiste. Lupta dusă de partid în această direcție îmbrăca două aspecte: pe de o parte era combătut obiectivismul, lipsa de fermitate și atitudine critică în preluarea și interpretarea valorilor trecutului, iar pe de altă parte era condamnat sociologismul vulgar, interpretările simplificatoare, mărginite la scheme rigide, aplicate fără discernămînt tuturor scriitorilor.

Începînd din 1948—1949, din momentul în care clasa noastră muncitoare preia întreaga putere politică și economică, iar partidul ei revoluționar devine forța conducătoare în stat, trecînd și la desăvîrșirea revoluției culturale, activitatea de valorificare a moștenirii literare capătă noi sensuri și îndatoriri. Ea se transformă radical, este organizată și condusă de către stat, dobîndește un caracter profund științific, bazat pe principiile esteticii marxist-leniniste. Începînd din această perioadă, valorificarea moștenirii literare devine un aspect esențial al revoluției culturale.

La temelia muncii de valorificare a moștenirii literare a fost așezat principiul leninist al preluării critice a tot ceea ce s-a creat valoros în trecut. Îndeosebi articolele lui Lenin despre Lev Tolstoi au constituit un îndreptar sigur în această direcție.

Înființarea editurilor de stat a constituit un factor de primă importanță în desfășurarea activității organizate a valorificării moștenirii literare. Editura pentru literatură (denumită mai întîi Editura de stat pentru literatură și artă), Editura Academiei R.P.R., Editura științifică, Editura de stat didactică și pedagogică și altele au întocmit planuri bine chibzuite în ceea ce privește retipărirea operelor scriitorilor clasici și a studiilor istorico-literare închinate lor. Primele ediții alcătuite după criterii noi, științifice, au început să apară în 1948—1949. Amintim edițiile din opera lui Bolintineanu, Alecsandri, Odobescu, Slavici. O atenție deosebită, necesară, s-a acordat scriitorilor neglijați și înlăturați în mod deliberat din atenția istoriei literare de către oficialitatea culturală a burgheziei și moșierimii. Au văzut astfel lumina tiparului poeziile lui D. Th. Neculuță, primul poet muncitor, ale lui Ion Păun-Pincio, apoi nuvelele neuitatului scriitor revoluționar, ostaș vrednic al Partidului Comunist în anii grei ai ilegalității, Alexandru Sahia. Tot în 1948—1949 au apărut și primele studii de istorie literară închinate scriitorilor și problemelor literaturii noastre din trecut. Aceste studii, deși nu aveau dimensiuni întinse și nu tratau în profunzime aspectele cercetate, pe alocuri făcînd încă loc unor argumentații simpliste, au avut totuși meritul că au deschis o perspectivă nouă, științifică, în interpretarea și discutarea moștenirii literare.

Un ecou larg, cu rezultate prețioase, a avut, în această perioadă, organizarea pe plan național a sărbătoririi centenarului nașterii lui Eminescu, în 1950, și a centenarului nașterii lui Caragiale, în 1952. În conferințe și simpozioane publice, în sesiuni științifice speciale organizate de Academia R.P.R. și Uniunea Scriitorilor din R.P.R., în școli și universități, în fabrici și instituții, cei doi creatori de geniu ai literaturii române au fost evocați cu caldă pietate și obiectivitate. Cu aceste prilejuri au fost tipărite două volume de studii și articole. Primul, consacrat lui Eminescu, însuma studii ca *Tragismul vieții lui Eminescu — rezultat al condițiilor*

sociale de Eugen Jebeleanu, *Eminescu, poet al poporului* de Mihai Beniuc, *Eminescu, făuritor al limbii literare* de G. Călinescu, *Eminescu publicist* de Nestor Ignat şi altele. Iar al doilea, închinat lui Caragiale, aducea de asemenea contribuţii de seamă, dintre care citäm : *I. L. Caragiale* de G. Călinescu, *Realismul operei dramatice a lui Caragiale* de Camil Petrescu, *I. L. Caragiale — întemeietorul realismului critic în literatura noastră* de D. Panaitescu-Perpessicius, *Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale* de Tudor Vianu, *I. L. Caragiale, maestru al realismului critic* de Mihai Novicov, *Caracterul popular al operei lui Caragiale* de Paul Cornea şi altele.

În anii puterii populare, retipărirea operelor scriitorilor clasici a încetat de a mai fi o activitate lipsită de discernämînt critic şi seriozitate ştiinţifică, întreprinsă numai cu scopuri comerciale. Reeditarea clasicilor se desfăşoară acum pe criterii bine precizate, cu adevărat ştiinţifice, în mod planificat şi organizat. Ceea ce trebuie remarcat, ca un succes însemnat, este faptul că scriitorii clasici se bucură, în anii noştri, de o largă circulaţie în rîndurile maselor de cititori. Ca niciodată în trecut, operele înaintaşilor se află acum la îndemîna tuturor iubitorilor de literatură, în ediţii uşor accesibile, bine întocmite, însoţite de prefeţe judicioase, apărute în tiraje uriaşe, ieftine, plăcute ca aspect grafic. Răspîndirea operelor clasicilor se realizează printr-o varietate de forme, adresîndu-se tuturor categoriilor de cititori. De asemenea, în anii puterii populare istoria literară a căpătat o dezvoltare de mare amploare, a cunoscut noi sensuri şi direcţii, fundamental deosebite de cele din trecut. Această importantă ramură a ştiinţei literare nu mai e o activitate sporadică şi întîmplătoare, ci are acum o justă şi clară perspectivă ideologică, e bazată pe o metodă ştiinţifică de investigaţie şi interpretare, e dirijată în raport cu sarcinile actuale ale culturii noastre socialiste. Dacă istoria literară s-a transformat radical, cunoscînd un avînt nemaiîntîlnit, dobîndind noi şi înalte sensuri, aceasta s-a datorat unei cauze obiective, de ordin major, şi anume faptului că preluarea moştenirii literare constituie o necesitate a revoluţiei culturale ce se desăvîrşeşte în ţara noastră sub conducerea partidului.

În cadrul revoluţiei culturale, cînd maselor largi populare li s-au deschis toate porţile spre tezaurul de comori literare şi artistice create în decursul vremurilor, activitatea de valorificare a moştenirii literare a fost chemată să îndeplinească o nobilă şi importantă sarcină, şi anume aceea de a restitui poporului, în adevărata lor lumină, toate valorile spirituale ale trecutului, tot ceea ce a fost denaturat, falsificat sau pus la îndemîna numai a unei restrînse categorii de oameni.

Într-adevăr, valorificarea moştenirii literare a înregistrat succese remarcabile în această direcţie. Principala realizare o constituie faptul că scriitorii clasici au fost redaţi poporului la justa lor valoare. Această acţiune s-a desfăşurat sub două aspecte. Mai întîi, au fost dezminţite şi infirmate, cu argumente temeinice, opiniile eronate, mistificatoare, ale criticii şi istoriografiei literare burgheze. Iar în al doilea rînd au fost reliefate pregnant adevăratele tendinţe şi semnificaţii ale operelor clasicilor, s-a stabilit o judicioasă ierarhizare a valorilor.

În anii puterii populare, reeditarea scriitorilor clasici nu s-a limitat la o reproducere mecanică a unor ediții apărute în timpul vieții respectivilor scriitori. Depunîndu-se eforturi continui, s-a întreprins o vastă cercetare a arhivelor de manuscrise, a periodicelor vremii, care a avut ca rezultat scoaterea la lumină a unor noi opere, inedite sau extrem de puțin cunoscute, întru totul valoroase, care completează și pun într-o perspectivă nouă personalitatea și opera unui înaintaș. În acest mod s-a ajuns la o îmbogățire simțitoare a patrimoniului literaturii noastre clasice. Contribuții apreciabile în această privință aduc multe ediții apărute în ultimul deceniu. De pildă, opera poeților Văcărești a sporit cu o serie de stihuri necunoscute pînă acum, datorită cercetărilor întreprinse de autoarea ediției, Elena Piru. Ediția scrierilor lui Costache Conachi, îngrijită de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, tipărește pentru prima dată multe poezii ale acestui pionier al liricii românești, trei încercări dramatice inedite — *Comedia banului Canta*, *Giudecata femeilor* și *Amoriul și toate harurile* —, precum și manualul de versificație *Meșteșugul stihurilor românești*. O contribuție merituoasă este aceea a lui Andrei Rusu, care a introdus în ediția operelor lui Cezar Bolliac un mare număr de articole rămase uitate în periodicele vremii și care întregesc admirabil fizionomia de scriitor militant a cîntărețului iobagilor. Ediția *Teatru* de Ion Slavici, apărută sub îngrijirea lui I. D. Bălan, are marele merit de a reuni pentru prima dată într-un volum piesele de teatru ale autorului *Marei*. Una dintre acestea — drama în versuri *Bogdan Vodă* — a văzut lumina tiparului de-abia acum, fiind transcrisă de pe manuscrisul original, iar celelalte patru — *Fata de birău*, *Toane sau vorbe de clacă*, *Polipul unchiului* și *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei* — au fost reproduse din periodicele în care fuseseră uitate. O frumoasă realizare este, de asemenea, tipărirea integrală, pentru întîia oară, a comentariilor lui George Coșbuc la *Divina Comedie* a lui Dante. Amplele comentarii ale lui G. Coșbuc nu au fost publicate în timpul vieții sale decît într-o extrem de mică măsură, în mod cu totul fragmentar, prin diverse reviste dinaintea primului război mondial. Intrate și păstrate în fondul de manuscrise al Bibliotecii Academiei R.P.R., aceste comentarii au fost publicate în întregime abia acum, în ediția alcătuită și îngrijită de Alexandru Duțu și Titus Pîrvulescu. Publicarea comentariului lui G. Coșbuc la *Divina Comedie* contribuie, fără îndoială, la completarea și definirea integrală a personalității artistice a marelui poet român. Totodată, prezintă o deosebită importanță pentru exegeza asupra vieții și operei lui Dante, întreprinsă în multe țări ale Europei. Ediția este bilingvă, reproducînd atît versiunea italiană, cît și cea românească a comentariului lui G. Coșbuc.

Concomitent cu dezgroparea unor scrieri literare, s-a inițiat o susținută muncă de a aduce la lumină și alte documente referitoare la viața și opera scriitorilor clasici, îndeosebi a corespondenței lor. Pînă acum au apărut cîteva volume remarcabile, cum sînt *Documente literare inedite Ion Ghica*, îngrijit de D. Păcurariu, *Corespondența* lui Vasile Alecsandri, alcătuit de Marta Anineanu, *Acte și scrisori* de I. L. Caragiale, întocmit de Șerban Cioculescu. În următorii ani, Editura pentru literatură a anunțat tipărirea mai multor volume de acest fel, cuprinzînd acte, documente și

scrisori inedite aparţinînd lui Ion Slavici, Panait Cerna, Şt. O. Iosif, Liviu Rebreanu etc.

În cadrul acţiunii largi de revalorificare marxistă a moştenirii noastre literare, un rol eficient îl au şi acele lucrări care îşi propun să contribuie în primul rînd la îmbogăţirea cunoştinţelor despre viaţa unor scriitori, întîi de toate a reprezentanţilor de frunte ai literaturii române. În această direcţie trebuie remarcată în primul rînd contribuţia lui G. Călinescu prin *Materialul documentar* publicat în revista „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor". O lucrare care se înscrie printre realizările de mare însemnătate este masivul volum de documente inedite alcătuit de Augustin Z.N.Pop, volum intitulat *Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, apărut în Editura Academiei R.P.R. Volumul oferă un număr de aproape 350 de documente inedite referitoare la viaţa genialului rapsod al poporului nostru, documente descoperite şi extrase printr-o îndelungă şi răbdătoare muncă de cercetare a tezaurului de manuscrise al Bibliotecii Academiei R.P.R., a Arhivelor Statului din oraşele Iaşi şi Botoşani, a arhivelor unor sate şi şcoli prin care au trecut marele poet şi părinţii săi, a dosarelor de familie ale nepoţilor direcţi ai lui Eminescu, care trăiesc şi astăzi, precum şi a altor colecţii de acte şi scrisori particulare.

Contribuţiile documentare la biografia lui Eminescu sînt preţioase nu numai datorită faptului că sînt inedite, ci în primul rînd datorită valorii lor intrinsece, conţinutului lor menit să completeze cunoştinţele despre viaţa poetului cu elemente esenţiale, semnificative, pe deplin lămuritoare a unuia sau mai multor momente. În primele capitole ale volumului ne sînt comunicate un număr mare de documente referitoare la strămoşii şi părinţii poetului, la istoria Ipoteştilor, la copilăria lui Eminescu în acest sat. Sîntem informaţi, de pildă, pe baza unor acte şi hrisoave autentice, că tatăl lui Eminescu a fost un adept sincer al Unirii ţărilor româneşti. Documentele inedite sînt comunicate cu o bună metodă ştiinţifică, în sensul că fiecare capitol este grefat în jurul unui anumit moment din viaţa poetului, respectîndu-se cronologia acestor momente. După capitolele care conţin documente relative la istoria Ipoteştilor, la strămoşii şi părinţii lui Eminescu, urmează altele care relevă date noi despre fraţii şi surorile poetului. Menţionăm în special corespondenţa rămasă de la Matei Eminescu, fratele poetului, corespondenţă care constituie un preţios izvor de informaţie pentru cunoaşterea mai adîncă a atmosferei de familie, a fizionomiei morale şi spirituale a poetului, precum şi a genezei unora din versurile sale. Capitolele următoare ale volumului reproduc documente inedite legate de alte momente distincte din viaţa lui Eminescu, şi anume poziţia sa faţă de Junimea, de perioada în care a locuit la Bucureşti şi a muncit ca un salahor în redacţia ziarului „Timpul", de participarea la diferite societăţi tinereşti progresiste. Ultimele capitole aduc noi mărturii zguduitoare despre tragicul sfîrşit al marelui poet, despre suferinţele sale provocate de cruda şi nedreapta orînduire din trecut, care l-a lăsat pradă mizeriei şi celei mai condamnabile nepăsări.

Unul din succesele de seamă obţinute în anii puterii populare în domeniul valorificării ştiinţifice a moştenirii literare constă în faptul că

marii scriitori clasici români, împreună cu cei mai reprezentativi din epoca contemporană, au pătruns și s-au impus acum, pentru prima dată, în circuitul literaturii universale. Această realizare, fără precedent la noi, s-a datorat activității pline de cald patriotism depuse sub îndrumarea partidului pentru a-i cinsti așa cum se cuvine pe creatorii înaintași, pentru a-i așeza în adevărata și justa lor valoare, pentru a-i prețui așa cum merită cu prisosință. Niciodată în trecut oficialitatea culturală burgheză nu a acordat nici cea mai mică atenție răspîndirii autenticelor valori spirituale românești dincolo de hotarele țării. Dacă rareori se făcea cîte o traducere dintr-un mare scriitor clasic român, aceasta se datora unei inițiative strict personale. Astăzi însă, în anii puterii populare, partidul și guvernul nostru au îndrumat și au sprijinit în permanență cercetările științifice care aveau drept scop să demonstreze întregii lumi valoarea incontestabilă, social-umană și artistică, a patrimoniului literaturii clasice românești. Traducerile făcute în străinătate au ridicat prestigiul poporului nostru, au demonstrat că literatura română este deținătoarea unei bogate și variate moșteniri, că ea este reprezentată printr-o serie de mari creatori care pot sta cu cinste alături de cei mai cunoscuți scriitori din literaturile lumii. Totodată, traducerile respective au scos în evidență profundele valori social-umane și artistice ale literaturii noastre clasice.

În anii puterii populare, editarea scriitorilor clasici a fost și este încredințată specialiștilor recunoscuți, oamenilor de știință cu înaltă pregătire și competență. La editarea clasicilor colaborează cercetători și editori buni cunoscători ai problemelor de istorie literară și de textologie, pasionați nu numai să stabilească textul exact al scrierilor înaintașilor, ci și să scoată la lumină, din periodice sau din manuscrise, lucrări valoroase, uitate sau ignorate cu intenție în trecut.

Valorificarea moștenirii literare s-a desfășurat pe două mari coordonate. Prima o constituie editarea propriu-zisă a operelor scriitorilor clasici. A doua o reprezintă interpretarea ideologico-estetică a acestor opere, realizată prin prefețe, studii introductive, studii pe probleme diferite, monografii, evocări și memorii. La o privire de ansamblu se observă lesne că larga acțiune de valorificare a moștenirii literare a cunoscut o creștere continuă, calitativă și cantitativă, în toate sectoarele. De la unele lucrări inițiale modeste s-a ajuns la lucrări temeinice, solide, reprezentative. Treptat, s-a acumulat o experiență bogată, s-au elucidat unele probleme de metodă și interpretare mai puțin clare, s-au adoptat noi formule de investigație și expunere, s-a lărgit necontenit aria cercetărilor, cuprinzîndu-se întregul tezaur literar din trecut, s-a mers din ce în ce mai mult în profunzime atît în direcția editării operelor clasicilor, cît și în cea a discutării lor. În anii puterii populare a crescut o nouă generație de critici și istorici literari, înarmați cu învățătura marxist-leninistă, temeinic pregătiți, dedicați cu pasiune muncii de valorificare a trecutului literar. Alături de oameni de știință și cadre didactice universitare cu o bogată experiență în această direcție, cum sînt G. Călinescu, Iorgu Iordan, Perpessicius, regretatul Tudor Vianu, G. C. Nicolescu, Al. Dima, C. Ciopraga, N. I. Popa, I. Pervain, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Ovidiu Papadima, Silvian Iosifescu, Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Ion Roman, activează

mulţi critici şi istorici literari din generaţia tînără, ca D. Păcurariu, I. D. Bălan, D. Micu, V. Rîpeanu, Al. Săndulescu, Eugen Simion, Marin Bucur, Mircea Zaciu şi alţii.

Modul în care a fost realizată nobila sarcină impusă cu necesitate de revoluţia culturală, şi anume aceea de a oferi maselor largi populare toate comorile de gîndire şi simţire create în trecut, este ilustrat în primul rînd de tirajele uriaşe, nemaiîntîlnite, ale ediţiilor din operele scriitorilor clasici. Cîteva exemple sînt edificatoare. Astfel, numai în ultimii zece ani, în limba română (în afară de traducerile în limbile minorităţilor naţionale), Eminescu a apărut în 1 097 000 de exemplare; Creangă în 2 439 000 de exemplare; Caragiale în 608 000 de exemplare; Coşbuc în 864 000 de exemplare; Alecsandri în 738 000 de exemplare; Sadoveanu (numai scrierile dinainte de 23 August 1944) în 1 876 000 de exemplare; Rebreanu în 453 000 de exemplare; Slavici în 520 000 de exemplare; Delavrancea în 464 000 de exemplare; Vlahuţă în 609 000 de exemplare; Topîrceanu în 560 000 de exemplare; Anton Pann în 463 000 de exemplare; Odobescu în 295 000 de exemplare; Şt. O. Iosif în 221 000 de exemplare; Duiliu Zamfirescu în 185 000 de exemplare; Calistrat Hogaş în 185 000 de exemplare; Grigore Alexandrescu în 174 000 de exemplare; Bolintineanu în 154 000 de exemplare; Filimon în 169 000 de exemplare; Costache Negruzzi în 150 000 de exemplare; Al. Sahia în 156 000 de exemplare. În ultimul deceniu, din operele scriitorilor clasici au apărut 1 026 de titluri, însumînd 11 940,2 coli de editură, într-un tiraj global de 25 680 800 de exemplare.

Ediţiile din operele scriitorilor clasici sînt întocmite după o riguroasă metodă ştiinţifică, după criterii bine precizate. Alegerea sumarului este făcută în funcţie de valoarea literar-ideologică a scrierilor respective. O operaţie de mare importanţă ştiinţifică este transcrierea textelor. În trecut, textele erau reproduse la întîmplare, după oricare volum aflat la îndemînă, fără a se acorda o cît de mică atenţie reproducerii autentice. Despre haosul, neseriozitatea şi neglijenţa cu care erau transcrise textele clasicilor în ediţiile aruncate pe piaţă de editorii capitalişti, Pompiliu Constantinescu spunea, cu mulţi ani în urmă: „Ca să fim drepţi, problema unei ediţii critice nu este numai o problemă specifică operei lui Eminescu, este o problemă mai generală şi am putea spune că e cea dintîi care se impune, în starea actuală a textelor celor mai însemnaţi dintre scriitorii noştri. Nesiguranţa care ne pîndeşte din atîtea puncte de vedere, cînd e vorba să garantăm autenticitatea materială a unui text clasic naţional, este, în cele mai multe cazuri, mărturia unei lipse de discipline". În anii noştri, lipsa unei discipline în ceea ce priveşte transcrierea textelor a fost categoric înlăturată. Reproducerea textului autentic, cu toate particularităţile stilistice şi lexicale, constituie unul din factorii de bază ai muncii de valorificare ştiinţifică a moştenirii literare. Pentru alcătuirea unei ediţii se apelează în mod frecvent la ultima ediţie apărută în timpul vieţii scriitorului editat, presupunîndu-se că aceasta reflectă ultima lui voinţă.

Dar, pentru a se evita perpetuarea unor greşeli de tipar, strecurate chiar în ultima ediţie, se colaţionează textul acesteia cu cel al ediţiilor anterioare, iar cînd există cu cel al manuscriselor. Uneori însă, după publi-

carea ultimei ediții, scriitorul a mai retipărit unele scrieri, cu modificări, în periodice. Atunci textul se transcrie, în cazul scrierilor respective, după periodicele în care au apărut ultima dată. Să luăm, spre edificare, un singur, exemplu, și anume ediția în două volume *Opere* de Cezar Bolliac, apărută în colecția „Clasicii români" la E.S.P.L.A. Pentru transcrierea poeziilor, îngrijitorul ediției, Andrei Rusu, a luat ca text de bază pe cel din ediția *Collecțiune de poesii vechi și noui* apărută în 1857, ultima din timpul vieții scriitorului. Ca să evite eventualele greșeli de tipar strecurate în această ultimă ediție, a colaționat însă textul ei cu al edițiilor anterioare : *Din poesiile lui Cesar Boliak* (1843), *Poesii noue* (1847), *Poezii—Renașterea României* (1857) și *Poezii naționale* (1857). Într-adevăr, colaționarea efectuată a scos la iveală unele erori de tipar evidente, care au fost înlăturate, asigurînd astfel deplina autenticitate a textului poeziilor. Unele poezii apărute în ultima ediție au fost republicate de Cezar Bolliac în „Trompeta Carpaților". În acest caz, îngrijitorul ediției nu a mai apelat la textul din *Collecțiune* ..., ci la cel din periodicul respectiv, acesta reprezentînd ultima voință a poetului.

În transcrierea textelor se conservă toate particularitățile ortoepice care afectează pronunția, modificîndu-se, conform regulilor în vigoare, numai formele ortografice. În unele cazuri nu pot fi însă respectate particularitățile lingvistice din textul ediției apărute în timpul vieții scriitorului, deoarece acesta este viciat, mai ales la scriitorii de la mijlocul veacului al XIX-lea, de o serie de exagerări lexicale, manifestate în epoca respectivă. Atunci se ia ca text de bază cel al edițiilor anterioare. Așa s-a procedat la alcătuirea ediției din opera lui Grigore Alexandrescu, întrucît ultimul volum apărut în timpul vieții sale este aproape ininteligibil din cauza maniei italienizante în care căzuse poetul.

Pentru edițiile care cuprind scrierile cronicarilor și ale primilor făuritori de literatură românească s-a recurs la manuscrise, deoarece ele nu au fost tipărite decît postum. Așa a procedat Iorgu Iordan în cazul lui Ion Neculce, P. P. Panaitescu în al lui Grigore Ureche, J. Byck în cazul *Țiganiadei* lui I. Budai-Deleanu, Elena Piru în cel al poeților Văcărești. Fără îndoială, întocmirea unor astfel de ediții ridică multe dificultăți, se realizează mai greu, scrierile respective fiind redactate în limba veche, cu alfabetul chirilic. Dificultățile au fost însă înlăturate cu succes deoarece îngrijitorii edițiilor sînt oameni de specialitate, de netăgăduită competență în literatura română veche.

Alcătuirea unei ediții se realizează în funcție de profilul colecției în care apare. Cele din colecțiile de popularizare sînt însoțite, fără excepție, de prefețe și studii introductive, de glosare și note textologice, în scopul de a ușura cititorului obișnuit lectura și înțelegerea scrierilor oferite spre lectură. Un aparat critic mult mai bogat au edițiile critice și cvasicritice. În afară de prefață sau studiu introductiv, acestea mai conțin numeroase și ample note istorico-literare și bibliografice, se reproduc mărturiile scriitorului și ale contemporanilor săi referitoare la geneza și ecoul scrierilor respective, se stabilesc filiații cu teme înrudite din literatura română și universală. De asemenea, se prezintă variantele textelor editate, bibliografia completă a scriitorului editat, indici de nume și titluri.

Dacă pînă acum cîtva timp mai apăreau şi ediţii fără aparatul critic necesar (D. Bolintineanu, M. Sebastian), în ultimii ani această situaţie a dispărut. Dintre ediţiile apărute recent, întocmite după toate cerinţele istorico-literare, menţionăm în primul rînd ediţiile în două volume fiecare din opera lui Şt. O. Iosif (editor Ion Roman) şi din opera lui Gh. Brăescu (editor Nicolae Gheran), precum şi ediţia în trei volume din opera lui Al. Vlahuţă (V. Rîpeanu).

Ediţia din opera lui Şt. O. Iosif, de pildă, este valoroasă prin aceea că nu se limitează la simpla reproducere a versurilor originale şi traduse ale poetului. Într-o *Anexă* reproduce pagini de proză ale lui Şt. O. Iosif, foarte puţin cunoscute pînă acum : schiţe, amintiri, articole şi prefeţe despre scriitori români şi străini. Ediţia este organizată, în interior, pe două mari capitole : *Poezii originale* şi *Tălmăciri*. Pentru a înlesni atît cititorului obişnuit, cît şi cercetătorului literar cunoaşterea evoluţiei activităţii literare a scriitorului, alcătuitorul ediţiei a aşezat atît versurile, cît şi paginile de proză în ordinea cronologică a apariţiei lor. La aceasta contribuie amplul studiu introductiv, precum şi aparatul critic însoţitor. Astfel, capitolul *Note* cuprinde date bibliografice despre tipăririle antume în periodice şi volume, informaţii asupra genezei poeziilor, asupra circulaţiei şi aprecierilor critice, motive, date istorice etc. Interesante sînt variantele multor poezii, care introduc cititorul în laboratorul intim de creaţie al lui Şt. O. Iosif, demonstrîndu-i că poetul era de o mare conştiinciozitate şi manifesta o vie exigenţă faţă de propria sa creaţie, la intervale de timp sau la o nouă tipărire introducînd în versurile sale modificări fonetice, de lexic, de vers şi chiar de strofe. În afară de cuvintele de uz restrîns glosate în subsolul paginilor, ediţia mai cuprinde, la sfîrşitul ei, un indice alfabetic al titlurilor de poezii, bibliografia volumelor şi o selecţie din principalele comentarii critice întreprinse asupra vieţii şi operei lui Şt. O. Iosif.

Pentru editarea operelor scriitorilor clasici s-au iniţiat, în anii puterii populare, multiple colecţii şi serii de ediţii în funcţie de scopul lor ştiinţific şi de categoriile de cititori cărora li se adresează. În primul rînd se înscrie seria ediţiilor critice, academice, tipărite de Editura Academiei R.P.R. şi de Editura pentru literatură. Urmează apoi seria ediţiilor din colecţia „Scriitori români" (denumită anterior „Clasicii noştri" şi apoi „Clasicii români") din cadrul Editurii pentru literatură. Apropiată de această colecţie este aceea a ediţiilor bibliofile. Colecţiile de popularizare sînt numeroase, cele principale fiind „Biblioteca pentru toţi" (la Editura pentru literatură) şi „Biblioteca şcolarului" (la Editura tineretului). Pentru cititorii din lumea satelor au funcţionat colecţiile „Albina" şi „Biblioteca ţăranului muncitor". Operele scriitorilor clasici au căpătat, de asemenea, o mare popularitate prin colecţiile „Cele mai frumoase poezii", „Clasicii români ilustraţi", „Liliput", „Patria noastră", „Biblioteca ostaşului". Pentru ca micii cititori, copiii, să fie familiarizaţi cu operele clasicilor încă de la o vîrstă fragedă, să-i cunoască şi să-i îndrăgească din perioada formării lor morale şi spirituale, s-au iniţiat frumoase şi instructive colecţii, mai ales la Editura tineretului, cum sînt : „Înşir-te mărgărite", „Mioriţa", „Scriitori povestind copiilor", „Traista cu poveşti".

Ediţiile critice, denumite şi ediţii de referinţă, se adresează în primul rînd specialiştilor şi celor ce se îndeletnicesc cu munca de istoriografie literară. Ele nu au un caracter antologic, ci însumează opera globală a scriitorului editat, distingîndu-se prin prezenţa unor ample şi temeinice capitole de note, de comentarii critice, prin reproducerea tuturor variantelor şi ciornelor cunoscute fie din manuscrise, fie din periodice, prin alcătuirea unei bibliografii exhaustive, comentate, prin glosare necesare studiului lingvistic, prin indici de nume, de locuri, de materii, de titluri, prin aducerea unui bogat material iconografic. Numărul ediţiilor de acest fel, apărute pînă acum la Editura Academiei R.P.R. şi la Editura pentru literatură, nu este însă prea mare. Au fost tipărite un volum de *Opere* de Miron Costin, primul volum de *Opere* de Grigore Alexandrescu, primele trei volume din ciclul *Opere* de I. L. Caragiale şi volumele IV, V, şi VI din monumentala ediţie *Opere* de Mihai Eminescu, îngrijită de Perpessicius. Volumul al VI-lea al acestei ediţii s-a impus, pe drept cuvînt, ca o realizare de mare însemnătate. Volumul este consacrat activităţii şi creaţiei poetice eminesciene de „literatură populară". În cuprinsul lui sînt incluse mai întîi poemele originale de inspiraţie folclorică, cum sînt *Călin nebunul*, *Fata-n grădina de aur*, *Miron şi frumoasa fără corp*, *Mușatin şi codrul*, *Codrule*, *Măria Ta* şi altele, după care urmează un vast material folcloric adunat şi prelucrat de autorul *Luceafărului* în întreg decursul scurtei şi zbuciumatei sale existenţe, material grupat în ciclurile *Lirica populară*, *Balade*, *Cimilituri* şi *Cîntece de lume, ırmoase*. Încheind ciclul operei poetice a lui M. Eminescu, acest al VI-lea volum proiectează o lumină puternică asupra celor anterioare, asupra întregii creaţii lirice eminesciene, demonstrînd marele adevăr că această creaţie genială este ridicată pe temelia solidă a folclorului, că poezia lui Eminescu este rodul sublim al osmozei dintre geniul şi talentul poetului şi frumuseţea de simţire a anonimilor cîntăreţi populari. Volumul ne sădeşte convingerea că dacă marele nostru poet a putut deveni interpretul profund şi de neegalat al sufletului, al aspiraţiilor, sentimentelor şi trăsăturilor specifice ale poporului român, acesta s-a datorat cu deosebire contopirii sale organice cu creaţia folclorică, cercetării atente şi pasionate a comorilor de gîndire artistică ale oamenilor simpli, necontenitei extrageri de învăţăminte din acest „izvor pururea reîntineritor", cum îl numea Eminescu. Vastul şi variatul material folcloric, descoperit cu pietate printre miile de pagini ale manuscriselor eminesciene şi transcris după riguroase metode ştiinţifice în acest volum, de către Perpessicius, confirmă pe deplin faptul că folclorul a constituit, pentru Eminescu, o necesitate vitală, condiţia fundamentală a măreţiei şi trăiniciei operei sale. Volumul se prezintă la acelaşi nivel ştiinţific înalt ca şi cele anterioare. Descifrarea şi transcrierea manuscriselor constituie o activitate care reclamă o solidă pregătire ştiinţifică. Pe lîngă aceasta, Perpessicius a întocmit un vast şi temeinic aparat critic (note, bibliografie, indici), bogat în asociaţii, în filiaţii istorico-literare, impresionant prin exactitatea şi multitudinea informaţiilor documentare, prin sugestivele raportări la istoria literaturii române şi universale.

Numărul ediţiilor critice este deocamdată restrîns, deoarece pentru realizarea unei astfel de ediţii se cer eforturi puţin obişnuite, o îndelungată

și răbdătoare muncă de cercetare, de răscolire a arhivelor și periodicelor, o atenție sporită și un surplus de concentrare în alcătuirea notelor, a variantelor, a bibliografiei și a indicilor. În viitorul apropiat, planurile de perspectivă ale Editurii Academiei R.P.R. și ale Editurii pentru literatură anunță apariția ediților critice din opera lui Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Al. Odobescu, pe lîngă continuarea ciclului început din opera lui Grigore Alexandrescu și I. L. Caragiale.

Colecția „Scriitori români" din cadrul Editurii pentru literatură a fost chemată să îndeplinească principalele sarcini în direcția retipăririi operelor scriitorilor clasici. Colecția are un caracter de masă, adresîndu-se celor ce se ocupă cu studiul literaturii, profesorilor, elevilor și studenților, precum și tuturor categoriilor de cititori care cunosc în bună măsură evoluția literaturii române, dar care vor să-și lărgească tot mai mult bagajul de cunoștințe, să aprofundeze tezaurul clasic, să-și lumineze spiritul cu mesajul înălțător al operelor înaintașilor și să se delecteze cu admirabilele pagini din arta cuvîntului. Profilul colecției este intermediar, între cel al ediților critice și cel al ediților de popularizare, ceea ce-i asigură o mare accesibilitate în rîndurile celor mai diferite categorii de cititori. Edițiile care apar în această colecție nu sînt restrînse, ci au un volum apreciabil, ciclul de opere al unui singur scriitor putînd ajunge pînă la 5—6 volume. Cu toate acestea, ele nu se confundă cu edițiile critice. Edițiile din colecția „Scriitori români" reproduc o întinsă parte din opera unui scriitor, dar în mod selectiv, operînd în primul rînd criteriul valoric. În sumarul lor figurează lucrările reprezentative ale unui scriitor, precum și multe din cele rămase în manuscris sau în periodice. Ceea ce le apropie de edițiile de referință este aparatul critic, întocmit însă echilibrat, în sensul că nu acordă o așa de mare amploare reproducerii variantelor și detaliilor de strictă specialitate istorico-literară.

Edițiile din colecția „Scriitori români" au îndeplinit și îndeplinesc în continuare un rol esențial în răspîndirea valorilor clasice, în a prezenta maselor largi pe scriitorii din trecut în adevărata și justa lor lumină. Acest lucru se realizează, pe de o parte, prin prefețele și studiile lor introductive, iar pe de alta prin conținutul lor bogat și variat, în măsură să ofere cititorului o imagine cuprinzătoare a moștenirii lăsate de scriitorii clasici. De pildă, ediția în două volume din opera lui G. Topîrceanu, alcătuită și îngrijită de Al. Săndulescu, pe lîngă amplul și aprofundatul ei studiu introductiv, care conturează cu claritate personalitatea artistică a poetului, are meritul de a însuma aproape întreaga lui operă, atît cea tipărită în timpul vieții în volume, cît și cea rămasă în periodice. Ediția are, de asemenea, meritul de a tipări o serie de scrieri postume. În volumul al doilea figurează lucrările în proză ale lui G. Topîrceanu, cum sînt *Amintiri din luptele de la Turtucaia*, schițele *Musca*, *Max și Direcțiunea*, *Politică*, apoi *Scrisori fără adresă*, *Pirin-Planina*, fragmentul de roman *Minunile sfîntului Sisoe*, precum și un număr apreciabil de articole și recenzii prea puțin cunoscute pînă acum. Tot ca element nou, ediția aduce și traducerea piesei *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare.

Edițiile apărute pînă acum în colecția „Scriitori români" contribuie substanțial la definirea mai cuprinzătoare a scriitorilor din trecut, la com-

pletarea personalității lor umane și artistice prin relevarea unor elemente cu totul noi, deosebit de interesante și valoroase. Astfel, volumul al doilea din ciclul operelor lui Gala Galaction însumează o mare parte din articolele publicate într-un răstimp de patru decenii, în ziare și reviste ca „Viața socială", „Rampa" „Viața românească", „Socialismul", „Cronica", „Lumea nouă", „Chemarea", „Cuvîntul liber", „Luptătorul" și altele, articole rămase uitate, prea puțin cunoscute. Ele prezintă o însemnătate covîrșitoare pentru definirea distinctă a atitudinii de scriitor-cetățean a lui Gala Galaction, de scriitor militant pentru o lume nouă, sincer apropiat de idealurile socialiste și de lupta proletariatului nostru în anii grei de odinioară.

În colecția „Scriitori români", ca și în antecesoarele ei, „Clasicii noștri" și „Clasicii români", au fost retipăriți aproape toți scriitorii din trecut, inclusiv cei din perioada dintre cele două războaie mondiale. De cîțiva ani, de cînd colecția și-a restructurat profilul, apropiindu-l de cel al edițiilor critice, au fost publicate peste 30 de titluri, dintre care, în afară de cele menționate mai sus, amintim : *Ion Neculce*, *Cronicari munteni*, *Poeții Văcărești*, *Costache Conachi*, *Nicolae Bălcescu*, *Dimitrie Bolintineanu*, *Delavrancea*, *St. O. Iosif*, *G. Bacovia*, *Gh. Brăescu*, *M. Sebastian* etc. Cu toate că mersul colecției a fost ascendent înregistrînd frumoase realizări, totuși se mai semnalează unele rămîneri în urmă, pe care planul de perspectivă pe anii 1963—1973 elaborat de curînd de Editura pentru literatură își propune să le remedieze categoric. Astfel, încă nu s-au tipărit, în această colecție, ediții cuprinzătoare din opera lui Ion Eliade Rădulescu, B. P. Hasdeu, Al. Macedonski, Duiliu Zamfirescu. Desigur, acești scriitori au fost reeditați în colecțiile de popularizare „Biblioteca pentru toți" și „Biblioteca școlarului", dar edițiile respective nu pot suplini pe cele ample, temeinice, corespunzătoare profilului colecției „Scriitori români".

Colecția „Biblioteca pentru toți" este prin excelență o colecție de popularizare. Apărînd săptămînal, într-un format ușor accesibil, pune la îndemîna celor mai variate categorii de cititori volume de dimensiuni mai restrînse, spre deosebire de acelea din „Scriitori români", dar care au meritul de a cuprinde ceea ce este într-adevăr reprezentativ în opera unui scriitor clasic. În „Biblioteca pentru toți" au fost retipăriți, cu foarte mici excepții, toți scriitorii din trecut. Cei care nu au fost reeditați deocamdată urmează să apară în viitorul apropiat, cum rezultă din planul de perspectivă pe anii 1962 — 1972 al Editurii pentru literatură. Dacă unii scriitori nu au apărut în colecția „Biblioteca pentru toți", aceasta nu înseamnă că nu au fost reeditați de loc. Opera lor se află astăzi sub ochii cititorilor în edițiile din colecția „Scriitori români" sau în ediții de sine stătătoare.

La alcătuirea unei ediții în „Biblioteca pentru toți" operează aceleași criterii, aceleași metode riguros științifice folosite la colecția „Scriitori români" : valoarea ideologico-estetică a scrierilor selectate, acuratețea desăvîrșită a transcrierii textelor, glosare lexicale, note explicative. Pe lîngă prefață, edițiile din această colecție mai conțin și un tabel cronologic biobibliografic, în care sînt consemnate datele principale referitoare la scriitorul editat și o serie de elemente din ansamblul epocii în care și-a

desfăşurat viaţa şi activitatea creatoare, necesare unei cunoaşteri aprofundate a personalităţii şi operei sale. Dacă ar fi să enumerăm ediţiile bine întocmite din colecţia „Biblioteca pentru toţi", am alcătui o listă extrem de lungă, deoarece în cadrul acestei colecţii au fost reeditaţi aproape toţi scriitorii clasici. Pentru a ilustra nivelul ştiinţific superior al ediţiilor din „Biblioteca pentru toţi" e de ajuns să ne referim la un singur exemplu, şi anume la ediţia din poeziile lui Panait Cerna, alcătuită şi îngrijită de Valeriu Rîpeanu. Ediţia cuprinde poeziile publicate în volumul din 1910, apărut sub supravegherea poetului. La acestea se adaugă poeziile tipărite numai în periodice, adică acelea pe care Panait Cerna nu le-a inclus în volumul din 1910, precum şi cele publicate după apariţia volumului, începînd cu *Ruga pămîntului* şi terminînd cu *Vîrful cu dor*, ultimele versuri încredinţate tiparului de poet. Într-un alt capitol figurează poeziile postume, publicate după încetarea din viaţă a lui Panait Cerna. Textele poeziilor sînt transcrise cu o desăvîrşită corectitudine, sînt orînduite cronologic, fiecare poezie avînd notată indicaţia bibliografică a primei apariţii în ziare sau reviste, oferind astfel oricărui cititor posibilitatea să cunoască temeinic opera poetică a lui Panait Cerna în forma ei autentică şi în evoluţia, în cronologia ei.

Prin colecţia „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului a reuşit să pună la îndemîna elevilor un bogat material ajutător pentru studiul literaturii române, iar profesorilor să le ofere, pentru munca de predare în clasă, ediţii uşor accesibile. Adresîndu-se elevilor tuturor claselor, volumele din colecţia „Biblioteca şcolarului" nu au putut urma, în mod fatal, evoluţia cronologică a literaturii noastre, succesiunea strictă a autorilor. Aşa se face că în cadrul colecţiei au fost editaţi alternativ scriitori din perioada de început a literaturii române moderne (Ion Eliade Rădulescu, Gh. Asachi), din a doua jumătate a veacului al XIX-lea (V. Alecsandri, Alecu Russo, Ion Creangă etc. etc.), precum şi din perioada dintre cele două războaie mondiale (Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Gala Galaction, N. D. Cocea, Cezar Petrescu etc.).

Volumele din „Biblioteca şcolarului" dispunînd de un număr destul de mare de pagini, însumează, într-adevăr, cantitativ şi calitativ, ceea ce elevii trebuie să cunoască în primul rînd din operele scriitorilor din trecut. În general, selectarea textelor pentru sumarele volumelor apărute pînă acum a fost făcută cu competenţă, cu discernămînt critic, familiarizîndu-i pe tinerii cititori cu operele de seamă ale înaintaşilor.

Noua serie a „Bibliotecii şcolarului" a obţinut rezultate frumoase în ceea ce priveşte întocmirea unui succint aparat critic întru totul util tinerilor studioşi. Astfel, fiecare volum conţine, în afară de prefaţă, un scurt capitol de „aprecieri critice" în care sînt reproduse citate din cele mai competente comentarii întreprinse asupra scriitorului editat; apoi un „tablou biobibliografic" care sintetizează şi sistematizează datele esenţiale din viaţa şi activitatea scriitorului; iar în încheiere se indică elevilor un număr de patru-cinci teme de dezvoltat pe marginea operei scriitorului respectiv. Tabloul biobibliografic este necesar, uşurează însuşirea cunoştinţelor de către elevi, îi ajută să-şi fixeze mai bine în memorie elementele principale ale vieţii şi activităţii scriitorului.

În afara colecțiilor mai sus amintite, o contribuție importantă la valorificarea moștenirii literare a adus Editura pentru literatură și prin tipărirea unor ediții de sine stătătoare. Acestea au fost dedicate în primul rînd scriitorilor din prima jumătate a veacului al XX-lea : Jean Bart, I. Al. Brătescu-Voinești, Matei Caragiale, N. D. Cocea, A. Holban, G. Ibrăileanu, Emil Isac, Magda Isanos, Panait Istrati, Ion Minulescu, Hortensia Papadat Bengescu, D. D. Pătrășcanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Victor Ion Popa, Liviu Rebreanu, Al. Sahia, Ionel Teodoreanu, George Mihail Zamfirescu și alții. Pînă acum, în afara colecțiilor au fost reeditați 48 de scriitori din prima jumătate a secolului nostru.

Fiind vorba de scriitori care și-au desfășurat activitatea creatoare în cea mai contradictorie epocă, în epoca în care ideologia burgheză a viciat în mod simțitor literatura română, preluarea moștenirii lor literare a cerut un spor de exigență critică, de fermitate și claritate ideologică. În marea majoritate a cazurilor, la întocmirea acestor ediții s-a lucrat cu seriozitate și bune metode științifice, selectîndu-se într-adevăr acele scrieri care n-au suferit înrîurirea, evidentă sau mai estompată, a marasmului literaturii burgheze. Mai ales la scriitorii dintre cele două războaie mondiale a fost necesară o separare categorică între operele lor valoroase, cu un mesaj înaintat, și cele tributare unor atitudini și concepții înapoiate, nocive. Uneori s-a manifestat însă și tendința obiectivistă de a prelua în bloc moștenirea literară a unor scriitori dintre cele două războaie mondiale, în care se ciocnesc flagrant aspectele contradictorii. Din această cauză au putut să apară și cîteva ediții lipsite de fundament științific, întocmite fără discernămînt critic.

Un capitol bogat al valorificării moștenirii literare în domeniul activității editoriale îl constituie antologiile și culegerile din literatura noastră clasică. Acestea sînt axate fie pe o anumită temă, fie pe urmărirea unei perioade distincte din evoluția literaturii române, fie pe genuri și specii literare. Antologiile și culegerile sînt adevărate sinteze care oferă cititorului posibilitatea să cunoască în amănunțime evoluția unei teme sau a unui gen literar în întreaga literatură română. O serie de antologii și culegeri apărute pînă acum la Editura pentru literatură și la Editura tineretului sînt deosebit de prețioase și interesante. De pildă, ediția în două masive volume *Cărțile populare în literatura românească*, apărută sub îngrijirea și cu comentariile lui I. C. Chițimia și Dan Simonescu, are marele merit de a reuni, pentru prima dată, un număr destul de mare din cele mai reprezentative cărți populare românești scrise și răspîndite începînd din secolul al XVI-lea și pînă în prima jumătate a veacului al XIX-lea, unele din acestea cunoscute pînă acum numai din studii și rezumate. În primul volum sînt incluse romanele pseudoistorice *Alexandria* și *Troada*, romanele înțelepciunii populare *Esopia*, *Viața lui Bertoldo și a lui Bertoldino*, *Toată viața, istețiile și faptele minunatului Till Buhoglindă*, *Povestea lui Archirie filosoful cînd îl învață pe nepotul său Anadan carte* și apoi romanele moralizatoare *Istoria lui Skinder împărat*, *Povestea despre Sindipa filozoful și discipolul său*, *Halima* și altele. Iar în volumul al doilea sînt cuprinse romanele cavalerești și erotice ca *Istoria lui Ero-*

ticrit cu Aretusa, *Etiopica* lui Eliodor, apoi un număr apreciabil de povestiri și fragmente diverse, ca acelea extrase din întinse cărți populare cum sînt *Floarea darurilor*, *Varlaam și Ioasaf* și altele. Ediția se prezintă la un înalt nivel științific. Alcătuitorii și comentatorii ei, recunoscuți ca specialiști de frunte în acest domeniu, au explorat îndelung, cu pasiune și răbdare, fondul de manuscrise și cărți vechi al Bibliotecii Academiei R.P.R., au transcris cu exactitate și competență științifică textul, au stabilit cu precizie izvoarele cărților populare și circulația diferitelor lor variante în țara noastră, au realizat interesante și temeinice filiații cu literaturile altor popoare. Comentariile lui I. C. Chițimia și Dan Simonescu excelează prin vastitatea și rigurozitatea informației documentare, dar și prin justețea și profunzimea interpretărilor, mai ales în ceea ce privește aducerea unor puncte de vedere noi, deosebite de cele formulate de specialiștii din trecut, atît români, cît și străini. În opoziție cu teoriile formulate pînă acum, I. C. Chițimia și Dan Simonescu demonstrează convingător, cu argumente multiple, bine documentate, că aceste cărți populare nu au generat ele folclorul, ci, invers, folclorul se află la baza lor. Publicarea cărților populare din literatura română într-o ediție de incontestabilă valoare științifică reprezintă un succes de seamă nu numai din punct de vedere editorial, ci și din punct de vedere cultural.

O antologie salutată ca extrem de binevenită, este *Pionierii romanului românesc*. În paginile ei sînt reproduse primele încercări de roman de la noi fie integral, fie în ample extrase însoțite de amănunțite rezumate de legătură care ușurează cunoașterea globală a fiecărei scrieri în parte. După cea dintîi încercare de roman, *Istoria lui Alecu*, scrisă de Ion Ghica prin 1848—1849, rămasă pierdută mai bine de un secol și descoperită în ultimii ani în Biblioteca Academiei R.P.R., întîlnim paginile lui Mihail Kogălniceanu din *Tainele inimii*, lucrare publicată în 1850 în „Gazeta de Moldavia". Urmează apoi extrase din *Hoții și hagiul* de Al. Pelimon, cea dintîi scriere completă apărută sub denumirea de roman, în 1853. Anul 1855, bogat în producții de acest gen, este reprezentat în paginile antologiei prin cele două romane ale lui V. A. Urechiă, *Logofătul Baptiste Veleli* și *Coliba Măriucăi*, prin *Serile de toamnă la țară* de A. Cantacuzin și *Manoil* de D. Bolintineanu. Sînt reproduse, de asemenea, ample fragmente din cel de-al doilea roman al lui Bolintineanu, *Elena*, apărut în 1862, din romanul *Un boem român* de Pantazi Ghica, tipărit în 1860, din *Don Juanii din București*, publicat fără semnătură în 1861, dar atribuit tot lui Pantazi Ghica, precum și din așa-zisele romane de „mistere", cum sînt *Misterele căsătoriei* de C. D. Aricescu, *Mistere din București* de I. M. Bujoreanu și *Misterele Bucureștilor* de G. Baronzi, apărute între 1861—1863, scrieri care, pornind de la romanul *Misterele Parisului* de Eugène Sue, aveau ca obiectiv principal satirizarea și criticarea aspectelor retrograde, a moravurilor decăzute, a abuzurilor și nedreptăților sociale. Alcătuitorul antologiei, Șt. Cazimir, a selectat cu pricepere și discernămînt critic pasajele semnificative din primele noastre romane, neretipărite de un secol, evitînd unele producții minore ca *Radu Buzescu* de Ion Dumitrescu sau *Omul muntelui* apărut sub semnătura Doamna L. Pe nedrept a omis însă romanul *Bucur, istoria fun-*

dării Bucureștilui de Al. Pelimon, roman animat de o vie tendință patriotică, pledînd cu căldură pentru Unire.

Printre antologiile importante merită a fi semnalate și antologiile din literatura noastră antimonarhică, primele două apărute în 1956 și 1958, iar a treia în 1962. Aceasta din urmă, preluînd titlul cunoscutei poezii-pamflet *Mare farsor, mari gogomani* a lui I. L. Caragiale, conține un material mult mai bogat și mai semnificativ decît primele ediții. Ea vine să demonstreze că, devenind ecoul sentimentelor și năzuințelor maselor populare, scriitorii noștri din trecut au manifestat necontenit o aversiune fățișă împotriva monarhiei, împotriva „capului încoronat", exponentul și reazemul principal al oligarhiei burghezo-moșierești. Alcătuitorul și comentatorul antologiei, Al. Hanță, a întreprins o selecție judicioasă a celor mai reprezentative texte din literatura antimonarhică, lărgind unghiul de vedere în virtutea căruia a fost urmărită evoluția acestei teme. Paginile antologiei demonstrează că ostilitatea scriitorilor față de monarhie, precum și crezurile republicane ale multora dintre ei, s-au manifestat cu pregnanță nu numai după 1866, cînd este adus Carol I în țară, ci cu mult timp înainte. Poezia *Tatăl nostru parodiat* de Alecu Văcărescu, *Cîntecul X* din *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, multe din fabulele lui Grigore Alexandrescu, *Manualul bunului român* (capitolul al III-lea, *Despre popor și stăpînire*) de Nicolae Bălcescu sînt edificatoare în acest sens. Antologia aduce pagini antimonarhice scrise și publicate de Cezar Bolliac, B. P. Hasdeu, N. T. Orășianu, Al. Macedonski, C. Mille, A. Bacalbașa, Traian Demetrescu, I. L. Caragiale, Al. Vlahuță, G. Coșbuc, N. D. Cocea, Tudor Arghezi și mulți alții.

La fel de interesante sînt și celelalte antologii și culegeri din literatura noastră clasică, dintre care citățm: *Antologia poeziei românești de la începuturi și pînă azi* (volumul I), *Bucureștii în literatură*, *Din poezia „Contemporanului"*, *Din proza „Contemporanului"*, *Mărturii despre Unire*, *Primii noștri poeți. Primii noștri dramaturgi*, *Școala ardeleană*, *1907—antologie de documente literare* etc. Unele antologii au fost întocmite însă fără o matură chibzuință, însumînd materiale nenumărate, care nu numai că nu sînt antologice, dar par niște simple improvizații, provenind uneori de la autori necunoscuți ca scriitori. Așa este *Antologia fabulei românești*, care depășește scopul propus în titlu prin reproducerea multor materiale lipsite de conținut și valoare artistică.

Pînă acum nu au putut fi retipărite toate operele de valoare ale înaintașilor deoarece spațiul în care s-a desfășurat această vastă muncă a fost destul de restrîns. Putem afirma însă cu certitudine și cu deplină mîndrie că nici un scriitor clasic nu a rămas în afara obiectivului muncii editoriale, că operele reprezentative ale fiecărui scriitor din trecut au văzut din nou lumina tiparului, în anii puterii populare, în ediții cu adevărat științifice, lucrate cu seriozitate și competență, accesibile tuturor categoriilor de cititori.

Scriitorii clasici au fost redați poporului, au căpătat o imensă circulație în masele largi de cititori, au devenit iubiți și prețuiți la înalta lor valoare. Unul din cele mai frumoase succese ale valorificării moștenirii literare îl constituie faptul că opera aproape a fiecărui scriitor clasic a fost întregită și lărgită cu elemente inedite sau extrem de puțin cunoscute,

scoase de sub colbul manuscriselor şi al periodicilor de odinioară. Cititorii de azi cunosc operele înaintaşilor într-o proporţie mult mai mare decît cititorii din generaţiile apuse. Le pot cunoaşte într-o proporţie sporită, dar şi mai bine, mai în profunzime, în lumina lor adevărată.

★

Concomitent cu bogata şi intensa muncă de reeditare a operelor scriitorilor din trecut, istoria noastră literară nouă, bazată pe principiile esteticii marxist-leniniste, a îndeplinit un rol esenţial, hotărîtor, în valorificarea ştiinţifică a moştenirii literare, în aşezarea scriitorilor clasici la justa lor valoare.

Sensurile şi direcţiile noi ale istoriei noastre literare sînt evidente în primul rînd în comentariile care însoţesc ediţiile de clasici — prefeţe, studii introductive, aparat critic —, în studiile apărute în presa literară, în monografiile şi sintezele consacrate uneia sau mai multor probleme, publicate în volume aparte. Situîndu-se pe poziţiile învăţăturii marxist-leniniste, istoricii literari interpretează fenomenul literar din trecut în lumina prezentului. Reconsiderarea valorilor clasice nu e detaşată de complexul problemelor şi frămîntărilor actuale, nu e o simplă îndeletnicire arhivistică, ci are un pronunţat caracter militant, încadrîndu-se în lupta ideologică a comuniştilor. Reconstituirea faptelor de istorie literară nu e făcută în sine, de dragul ineditului sau din dorinţa etalării unei erudiţii, ci pentru a sluji, în plan ideologic, luptei pentru construirea unei lumi noi, educării şi cultivării constructorilor socialismului. În cercetarea şi interpretarea fenomenului literar din trecut, istoria literară stabileşte legăturile cauzale determinante dintre realităţile social-economice şi politice ale epocilor respective şi ideologia scriitorilor, dintre concepţiile ideologice ale scriitorilor şi semnificaţiile pe care le conţin operele lor. O contribuţie deosebit de însemnată aduce istoria noastră literară la plasarea justă a scriitorilor în cadrul evoluţiei generale a literaturii române, la ierarhizarea lor valorică.

Cercetările istorico-literare au relevat cu pregnanţă, pentru prima dată, faptul că mai ales după întemeierea Partidului Comunist din România, în perioada dintre cele două războaie mondiale, s-a dezvoltat necontenit o literatură legată indisolubil de ideologia şi cauza clasei muncitoare, de lupta partidului. Cercetările întreprinse cu pasiune şi competenţă au evidenţiat pătrunderea şi răspîndirea ideilor estetice leniniste în mişcarea noastră literară dintre cele două războaie, au discutat pe larg revistele situate pe poziţiile de luptă ale proletariatului, conduse sau îndrumate direct de către P.C.R., au reliefat numeroasele atitudini înaintate ale scriitorilor noştri încadraţi activ sau numai simpatizanţi ai luptei partidului comunist, au scos din uitare scrierile inspirate direct din viaţa şi năzuinţele clasei muncitoare, pe care oficialitatea culturală şi istoriografia literară burgheză le-au ignorat cu premeditare. Printre realizările valoroase în această direcţie citäm antologia alcătuită şi comentată de Ileana Vrancea *Tradiţii ale criticii literare marxiste din România*, articolele şi studiile semnate de Dan Hăulică, I. D. Bălan, Eugen Simion, Valeriu Rîpeanu, Pompiliu Marcea şi alţii.

Prefețele și studiile introductive la edițiile scriitorilor clasici nu îndeplinesc un rol strict informativ, de a-l pune pe cititor în curent cu aspectele vieții și operei celui editat. În mod frecvent, mai ales prefețele și studiile introductive de la colecția „Scriitori români" și de la edițiile de referință reprezintă substanțiale contribuții istorico-literare la definirea clară, științifică a personalității și valorii autentice a unui scriitor din trecut. Într-adevăr, multe prefețe și studii introductive reconstituie detaliat drumul vieții unui scriitor, îi corectează și îi completează lacunele dar acest lucru nu reprezintă o simplă îndeletnicire factologică, ci este determinat de necesitatea de a urmări fiecare etapă biografică în funcție de împrejurările și condițiile concret-istorice, social-economice și politice în care scriitorul și-a depănat viața, în felul acesta putîndu-se sesiza limpede care a fost atitudinea sa în viață, față de evenimentele și problemele majore ale timpului său și cum s-au răsfrînt în opera sa aceste evenimente și probleme, ce ecou au avut în conștiința sa artistică. Plasarea vieții scriitorului în epoca în care a trăit ajută la caracterizarea operei sale, la sublinierea mesajului pe care îl transmite. De asemenea, se scoate în lumină și ce rol a jucat opera respectivă în epoca în care a apărut.

Dacă la începutul muncii de valorificare a moștenirii literare mai existau unele prefețe și studii introductive care alunecau în sociologism, discutînd numai conținutul de idei al operei unui scriitor, rupt în mod arbitrar de modul specific al exprimării lui artistice, cu timpul această situație s-a remediat, în cadrul creșterii continue, calitative, a istoriei noastre literare. Prefețele și studiile introductive tipărite în ultimii ani se disting prin judicioasa analiză a interdependenței dintre conținut și formă, prin sublinierea valorii estetice a operei respective, prin demonstrarea convingătoare că opera unui scriitor din trecut merită prețuirea noastră atît prin conținutul ei de idei înaintat, cît și prin superioara realizare artistică. Fără îndoială, atitudinea critică, de nepreluare în bloc a moștenirii literare se manifestă pregnant și în introducerile la edițiile de clasici. Meritele și valoarea unui înaintaș sînt relevate cu căldură, dar sînt arătate totodată, cu obiectivitate, și limitele gîndirii sale ideologice și artistice, ca și pozițiile reprobabile pe care eventual le-a avut în timpul vieții.

În acest mod, fiecare scriitor din trecut este prezentat în adevărata lui lumină, cu valorile incontestabile ale operei și personalității sale, dar și cu contradicțiile care îl caracterizează. Discutarea limitelor și contradicțiilor nu știrbește însă aprecierea pozitivă a imaginii luminoase sub care apare scriitorul comentat. Dimpotrivă, procedîndu-se astfel, cititorul capătă certitudinea și convingerea că scriitorul a cărui operă constituie obiectul lecturii sale este înfățișat, cu obiectivitate, la dimensiunile lui reale.

Edițiile din scriitorii clasici sînt însoțite de astfel de prefețe și studii introductive, fiecare adoptînd o modalitate de expunere proprie, potrivit personalității autorului ei, dar toate la un loc au meritul esențial de a constitui adevărate capitole dintr-o istorie a literaturii române. Demne de remarcat sînt îndeosebi prefețele semnate de G. Călinescu (*Ion Creangă*),

Zoe Dumitrescu-Buşulenga (*M. Eminescu*), Paul Cornea (*Anton Pann*), G. Ivaşcu (*N. Filimon*), D. Păcurariu (*Ion Ghica*), C. Măciucă (*Ion Slavici*), I. D. Bălan (*Ion Slavici — Teatru*), Valeriu Rîpeanu (*A. Vlahuţă*), D. Micu (*Gala Galaction*), Ion Roman (*Şt. O. Iosif*), Al. Piru (*Poeţii Văcăreşti*), Ov. S. Crohmălniceanu (*G. Bacovia*), Al. Săndulescu (*G. Topîrceanu*), V. Mîndra (*M. Sebastian*) şi alţii.

Prefeţele care apar în colecţia „Biblioteca pentru toţi" au sarcina de a analiza în primul rînd scrierile care sînt cuprinse în volumele respective pentru a ajuta cititorul să înţeleagă deplin valoarea şi semnificaţiile lor. Marea majoritate a prefeţelor apărute pînă acum realizează acest lucru, cum ne putem edifica din prefeţele semnate de D. Păcurariu (*Alecu Russo*), Valeriu Rîpeanu (*Panait Cernea*), G. Dimisianu (*I. A. Bassarabescu*) etc. Unele prefeţe sînt însă deficitare în această direcţie. În prefaţa la volumul cu scrierile lui B. P. Hasdeu, George Munteanu trece cu uşurinţă peste romanul istoric *Ursita*, aflat în interiorul volumului. Fiind vorba de prima încercare de roman istoric din literatura română, ar fi fost necesar să se fi vorbit mai detaliat despre conţinutul şi semnificaţiile lui, mai ales că este foarte puţin cunoscut pînă acum locul lui în evoluţia romanului românesc.

Prefeţele şi studiile introductive, oricît de cuprinzătoare ar fi, sînt totuşi modalităţi intermediare în discutarea şi interpretarea fenomenului literar din trecut. Ele au un scop imediat, şi anume acela de a pune cititorul în contact direct cu opera scriitorului editat în volumul respectiv, de a-l introduce în problematica ei şi a-i uşura înţelegerea. Din această cauză, unele aspecte care nu sînt decît tangenţiale cu scrierile care figurează în volumul respectiv sînt doar enunţate sau sugerate. Prefeţele şi studiile introductive sînt faze pregătitoare ale cercetărilor exhaustive, ale amplelor exegeze critice şi istorico-literare ale monografiilor.

O sarcină majoră a muncii de valorificare ştiinţifică a moştenirii literare a fost şi rămîne aceea a elaborării de monografii pentru fiecare scriitor în parte. În aprecierea rezultatelor obţinute în această direcţie trebuie însă să ţinem seama de faptul că întocmirea unei monografii reclamă cercetări îndelungi, minuţioase, efectuate într-o perioadă de timp mai întinsă, impune o cercetare mai atentă din partea criticului sau istoricului literar asupra obiectului cercetat, o meditare aprofundată a aspectelor şi problemelor ridicate de viaţa şi opera scriitorului discutat. În funcţie de aceste condiţii, trebuie să subliniem că s-au înregistrat succese preţioase. Putem afirma cu satisfacţie că numărul monografiilor închinate scriitorilor reprezentativi din trecut, elaborate în ultimii ani, este destul de mare. Avem astăzi monografiile *N. Filimon* şi *Grigore Alecsandrescu* de G. Călinescu, *Caragiale* de Silvian Iosifescu, *Ion Creangă* de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Alecu Russo* de Al. Dima, *Viaţa lui Vasile Alecsandri* de G. C. Nicolescu, *Anton Pann* de Ion Manole (Ion Roman), *Opera lui G. Ibrăileanu* de Al. Piru, *Moştenirea lui G. Ibrăileanu* de Savin Bratu, *Calistrat Hogaş* de Constantin Ciopuga, *„Contemporanul" şi vremea lui* de Savin Bratu şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *George Mihail Zamfirescu* de Valeriu Rîpeanu, *G. Topîrceanu* şi *Delavrancea* de Al. Săndulescu, *Liviu Rebreanu* şi *Tudor Arghezi* de Ov. S. Crohmălniceanu, *Camil*

Petrescu de B. Elvin, *Sadoveanu* de Savin Bratu, *Cezar Petrescu* de Mihai Gafița, *E. Lovinescu sau contradicțiile estismului* de N. Tertulian, *Gh. Brăescu* de Nicolae Gheran și altele.

Monografiile apărute adoptă modalități de expunere diferite, însă toate se disting, prin justețea și profunzimea interpretărilor, prin finețea analizelor, prin conturarea distinctă a profilului scriitorului discutat, legînd prezentarea acestuia de peisajul de ansamblu al literaturii române din epoca sa, de complexul realităților social-economice și politice. De asemenea, ele excelează prin bogăția și rigurozitatea informației documentare, prin relevarea unor aspecte istorico-literare inedite sau extrem de puțin cunoscute pînă acum.

Unele din monografiile menționate mai sus prezintă viața scriitorului discutat împletită cu analiza operei; altele reconstituie separat biografia, consacrînd capitole speciale operei. Monografiile apărute mai recent aduc o formulă nouă, realizînd în primul rînd „biografia operei" unui scriitor.

Monografia *N. Filimon* de G. Călinescu impresionează prin caracterul ei riguros științific, prin profunzimea și justețea interpretărilor, prin analiza plină de finețe și sensibilitate artistică, expresie a unei percepții critice sigure, excepționale. Documentația este imensă, înregistrînd pînă la cele mai mici amănunte elementele biografiei scriitorului. Cu toate acestea, datele documentare, într-o mare măsură inedite, nu formează niciodată o acumulare aridă de fapte, ci sînt expuse cu echilibru, la locul cerut cu necesitate, fiecare în parte luminînd un aspect al vieții și activității lui N. Filimon. Pentru elaborarea acestei monografii, G. Călinescu a consultat, în afară de opera scriitorului, arhivele timpului său, periodicele din acea vreme, documentele de familie, un bogat material iconografic de epocă, precum și numeroase studii de istorie și sociologie. Biografia scriitorului e împletită cu analiza operei, în așa fel încît cititorul poate urmări singur, cu ușurință, fazele succesive ale vieții și creației lui N. Filimon.

Monografia cuprinde un material extrem de interesant, relativ îndeosebi la activitatea de critic muzical și teatral a lui N. Filimon. Într-un capitol aparte, G. Călinescu demonstrează convingător, printr-o profundă analiză, că romanul lui N. Filimon *Ciocoii vechi și noi*, apărut acum un secol, este fără îndoială primul roman realist românesc realizat după toate cerințele genului, la un nivel artistic superior, a cărui valoare dăinuie întreagă. Evocînd viața și activitatea lui N. Filimon, G. Călinescu a conturat un remarcabil tablou social, politic și cultural al timpului, ajutînd astfel cititorului să-l cunoască pe N. Filimon în cadrul epocii sale, în împrejurările specifice de la mijlocul secolului al XIX-lea. Datorită excepționalei sale puteri creatoare, spiritului său critic pătrunzător, desăvîrșitului talent scriitoricesc, strălucitoarelor sale posibilități de analiză și sinteză artistică, G. Călinescu a transformat simplele documente istorico-literare în pagini de mare valoare literară, zugrăvindu-l pe scriitor și oamenii timpului lui în portrete incomparabile. Monografia oferă o imagine completă nu numai a personalității lui N. Filimon, ci și a societății în care a trăit, a atmosferei social-politice și culturale în care și-a desfășurat activitatea creatoare.

Monografiile apărute în anii puterii populare se deosebesc radical de cele tipărite înainte de Eliberare. Astfel, valoarea monografiei *Calistrat Hogaș* de Constantin Ciopraga rezultă în primul rînd din raportarea ei la încercările critice întreprinse anterior asupra scriitorului. În afară de evocarea lirico-documentară intitulată *Tataia*, datorată Sidoniei Hogaș, celelalte exegeze critice asupra lui Calistrat Hogaș, dinainte de 23 August 1944, sînt unilaterale și superficiale, lipsite de valoare ideologică și științifică, sînt limitate la un caracter pur factologic. Monografia lui Constantin Ciopraga este net superioară tuturor acestora, reprezentînd cu adevărat prima cercetare competentă, științifică asupra acestui „strălucit cîntăreț al frumoasei noastre Moldove", cum l-a definit G. Ibrăileanu.

Criticii și istoricii noștri literari au folosit diferite modalități de prezentare monografică a scriitorilor din trecut. De pildă, propunîndu-și să discute opera lui Camil Petrescu, B. Elvin a realizat mai mult un eseu monografic, structurat pe operele de frunte ale scriitorului și pe problemele ei fundamentale. Tot astfel, Mihai Gafița a apelat la elementele biografiei lui Cezar Petrescu numai în măsura în care ele explică opera. Un studiu monografic asemănător ca metodă este cel închinat de Zoe Dumitrescu-Bușulenga lui Ion Creangă. În acest studiu, autoarea a completat lacunele interpretărilor anterioare și a oferit o sinteză critică asupra operei lui Ion Creangă, reliefînd distinct particularitățile ei structurale care o situează în sfera autenticelor capodopere ale literaturii române și universale. Pornind de la adevărul că opera lui Ion Creangă este în întregimea ei bazată pe creația folclorică, Zoe Dumitrescu-Bușulenga argumentează convingător, pe parcursul studiului său, că această operă este unică și de înaltă valoare prin aceea că reprezintă sinteza realizată cu genialitate dintre elementul popular și conștiința artistică individuală a scriitorului.

O lucrare monografică cu un profil aparte, interesant, este aceea consacrată lui Mihail Sadoveanu de către Savin Bratu, subintitulată o „biografie a operei". Cînd și-a propus să întocmească această lucrare, criticul s-a aflat în fața unor sarcini dificile. Greutățile nu proveneau nicidecum din faptul că opera lui Mihail Sadoveanu ar conține tendințe flagrant contradictorii, concepții neclare care ar fi cerut o mai concentrată atenție în explicarea lor. Dificultățile ivite le-am putea considera de ordin tehnic, metodologic, cercetătorul avînd de explorat un cîmp extrem de vast, extraordinar de bogat în nuanțe, o activitate scriitoricească uluitor de fecundă, o operă care închide în ea viața nu a cîtorva personaje, ci a unui întreg popor, a poporului român în drumul său din istorie pînă în contemporaneitate. Savin Bratu a trebuit să facă un efort de sintetizare, de clarificare a nenumăratelor aspecte ale operei sadoveniene, să le sudeze într-o privire de ansamblu unitară, în măsură să deschidă cititorului căi luminoase spre înțelegerea măreției și sublimului sadovenian.

În lucrarea sa, Savin Bratu a adoptat o modalitate puțin obișnuită în cercetarea istorico-literară, impusă de însăși structura și substanța operei lui Mihail Sadoveanu. Pornind de la premisa că atît viața marelui scriitor, cît și varietatea și monumentalitatea operei sale nu pot fi prezentate într-un singur studiu monografic, Savin Bratu și-a propus să întocmească mai întîi o descriere a acestei opere, o reconstituire istorică a

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

evoluției ei. Lucrarea constituie așadar o primă treaptă din seria amplelor exegeze care vor urma asupra vieții și operei lui Mihail Sadoveanu. Savin Bratu întreprinde în această primă lucrare o operație istorico-literară importantă, relevînd, etapă cu etapă, formarea universului propriu sadovenian, a viziunii sale ideologice asupra lumii. Elementele biografice nu sînt neglijate, dar nici nu sînt expuse sec, informativ, ci sînt raportate în permanență la ideea centrală a lucrării, adică servesc nemijlocit la urmărirea modului în care s-a cristalizat universul sadovenian, a substanței și semnificațiilor operei sale. Prezentarea evoluției operei lui Mihail Sadoveanu și descrierea ei sînt făcute judicios, autorul studiului dînd aprecieri întemeiate, obiective. Din păcate, nu reușește să diferențieze printr-o notă specifică marile capodopere ale geniului creator sadovenian de celelalte scrieri ale sale, abuzînd de rezumate.

Noi sîntem interesați astăzi să cunoaștem bine nu numai opera propriu-zisă a unui scriitor din trecut, ci și biografia lui, pentru a înțelege mai adînc împrejurările în care s-a născut opera respectivă și, totodată, pentru a urmări destinul scriitorului în momentele lui succesive, proiectate pe fundalul social-economic, politic și cultural al epocii sale. O realizare de seamă în această direcție este ampla *Viață a lui Vasile Alecsandri* de G.C. Nicolescu. Preocuparea dominantă a autorului a fost aceea de a reconstitui cît mai complet, cu mijloacele severe ale istoriei literare, modul în care s-a format și s-a dezvoltat personalitatea umană și artistică a lui Vasile Alecsandri în cadrul epocii acoperite de existența sa. Lucrarea are un profil oarecum special, în sensul că selectează, din numărul imens de date pe care le oferă cercetarea biografiei lui Alecsandri, numai pe acelea menite să contribuie în mod direct la definirea și înțelegerea personalității scriitorului. Alte elemente neaflate decît tangențial în sfera preocupării dominante sînt amintite numai în treacăt. De pildă, despre părinții lui V. Alecsandri nu ni se comunică decît datele esențiale, autorul menționînd numai sumar discuțiile purtate în jurul originii familiei scriitorului.

Pentru a demonstra că Vasile Alecsandri, ca om și ca scriitor, a fost un sincer și entuziast patriot, G.C. Nicolescu evocă în largi tablouri atmosfera și frămîntările social-politice din epoca respectivă, reliefînd poziția scriitorului față de evenimentele importante, atitudinea sa în trei momente istorice capitale : revoluția de la 1848, Unirea Principatelor Române și războiul de independență din 1877. Este un merit al lucrării faptul că, în reconstituirea amplă a peisajului social-politic, prin utilizarea unui mare număr de izvoare, G.C. Nicolescu a evitat înșiruirea seacă a unor fapte și date economico-sociale. Cînd sînt reînviate detaliat momentele pregătirii și înfăptuirii revoluției de la 1848 din Moldova sau ale luptei pentru Unire, cititorul simte necontenit prezența lui Alecsandri în cadrul acestor momente, înțelege lesne că întreaga reconstituire istorică servește cu necesitate conturării distincte a evoluției scriitorului.

Urmărind îndeaproape fiecare etapă a vieții lui Alecsandri proiectată pe fundalul frămîntărilor social-politice și culturale din epoca sa, G.C. Nicolescu are posibilitatea să arate clar cum opera scriitorului, în cea mai mare parte a ei, este expresia directă a contopirii lui cu idealurile înaintate, progresiste ale vremii sale.

6467

Concepîndu-şi lucrarea pe un plan vast, străduindu-se să lumineze fiecare perioadă din existenţa lui Alecsandri, fără a-i scuza erorile, G.C. Nicolescu a reuşit să dea afirmaţiilor sale precizie şi relief. Pe alocuri se simte însă o atitudine apologetică nejustificată.

Concomitent cu publicarea de monografii ample, exhaustive, care excelează printr-o superioară ţinută ştiinţifică, putînd sta cu cinste pe masa de lucru a oricărui specialist în ştiinţa literaturii, în anii puterii populare au mai apărut o serie de monografii de dimensiuni mai restrînse, le-am putea numai micromonografii, cu un mai accentuat scop de popularizare. Colecţia în cadrul căreia au apărut aceste lucrări a fost „Mica bibliotecă critică" din cadrul Editurii pentru literatură. Atît în vechiul, cît şi în noul ei format, colecţia a oferit maselor de cititori, tineretului studios, studii monografice interesante şi valoroase, cum sînt *Al. Odobescu* de Tudor Vianu, *Grigore Alexandrescu* de Silvian Iosifescu, *Liviu Rebreanu* de Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi* de Mihail Petroveanu, *B.P. Hasdeu* de George Munteanu, *Ion Agîrbiceanu* de Mircea Zaciu, *N.N. Beldiceanu* de G.G. Ursu, *Dimitrie Bolintineanu* de D. Păcurariu, *Duiliu Zamfirescu şi contribuţia lui la dezvoltarea romanului nostru realist* de Georgeta Horodincă, *Al. Sahia* de Pompiliu Marcea, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu* de D. Solomon şi altele.

Studiile monografice publicate în colecţia „Mica bibliotecă critică" suplinesc deocamdată amplele exegeze istorico-literare care nu vor întîrzia să fie consacrate tuturor scriitorilor din trecut. Deşi de proporţii mai restrînse, aceste studii se remarcă prin aceeaşi ţinută ştiinţifică, reprezentînd contribuţii demne de apreciat în direcţia discutării şi interpretării fenomenului literar românesc din epocile mai vechi. De pildă, pînă la elaborarea unei monografii cuprinzătoare asupra lui Dimitrie Bolintineanu, studiul monografic al lui D. Păcurariu, apărut în această colecţie, îndeplineşte nu numai un rol de popularizare, ci şi de a prezenta pentru prima dată într-o lumină cu adevărat ştiinţifică viaţa şi opera entuziastului şi fecundului scriitor paşoptist.

Asupra lui Al. Sahia s-au scris în anii din urmă, mai ales în presa literară, numeroase articole, evocări şi contribuţii de istorie literară, dar se simţea lipsa unui studiu cuprinzător, care să dea o imagine completă asupra scriitorului, o privire critică de sinteză asupra operei sale. Monografia lui Pompiliu Marcea aduce o contribuţie valoroasă în această privinţă.

În mod firesc, exegezele critice şi istorico-literare consacrate scriitorilor din trecut s-au realizat nu numai prin monografii de mai largi sau mai restrînse dimensiuni, ci şi printr-o serie de studii care dezbat unul sau mai multe aspecte ale operei unui scriitor, ca şi diferite probleme ale literaturii române dintr-o anumită epocă. Studiile respective au avut darul să aprofundeze aspectele şi problemele cercetate, să elucideze multe chestiuni controversate sau foarte puţin explorate, să contureze cu precizie atmosfera şi caracteristicile unor perioade importante din evoluţia literaturii noastre. Studiile închinate aspectelor operei unuia sau mai multor scriitori, precum şi unor probleme generale ale dezvoltării literaturii noastre clasice, au fost publicate fie în volume aparte, individuale sau

colective, fie în revistele literare și de specialitate, cum sînt : „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", „Viața românească", „Luceafărul", „Gazeta literară", „Tribuna" și altele. Un prim volum colectiv, intitulat *Literatura noastră clasică*, a apărut în 1953.

Nu mult timp după publicarea acestui volum au început să apară volume individuale cu studii de istorie literară datorate unor specialiști de seamă. Menționăm volumul *Glose și comentarii de istoriografie literară* de Barbu Lăzăreanu și mai ales volumele academicianului Perpessicius : *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* și *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*. În primul figurează studii deosebit de interesante și valoroase, cum sînt *Eminescu și contemporanii*, *Caragiale, întemeietorul realismului nostru critic*, *Ștefan Petică în lumina noilor manuscrise*, *George Baronzi și poezia politică*, *Locul lui Dimitrie Cantemir în literatura română*, *Proza lui Eminescu* și altele. Bun cunoscător al tuturor etapelor de dezvoltare ale literaturii noastre, meditînd continuu, cu profunzime, asupra vieții și activității înaintașilor, explorînd sectoare mai puțin cercetate, Perpessicius este întotdeauna în măsură să aducă ceva nou, să lumineze aspecte inedite, să extragă semnificații și valori noi din operele scriitorilor clasici unanim cunoscuți. Demne de subliniat, din cel de-al doilea volum, sînt întîi de toate cele două ample exegeze eminesciene *Creație și divertisment folcloric la Eminescu* și *Eminescu și teatrul*, care, pe lîngă bogăția elementelor inedite, conțin observații și analize de mare valoare științifică, reprezentînd contribuții fundamentale în cunoașterea creației genialului rapsod al poporului nostru. Într-un alt studiu, intitulat *Cuvînt pentru pomenirea poetului Grigore Alexandrescu*, Perpessicius adoptă un nou și eficient unghi de vedere în cercetarea operei marelui nostru poet și fabulist, pentru a-i releva înaltele semnificații, confruntînd-o în primul rînd cu „ambianța poetică a timpului", raportînd-o la nivelul de dezvoltare și la problemele specifice ale liricii românești din acea epocă. Contribuții istorico-literare prețioase aduc și alte studii din interiorul volumului, cum sînt *Alecsandri în corespondență*, *Elogiul Mirceștilor*, *Folclorul și poeții noștri* și altele. Trecînd pragul secolului al XX-lea, în cercetarea problemelor de istorie literară, Perpessicius se oprește asupra unuia dintre cei mai reprezentativi scriitori din perioada dintre cele două războaie mondiale, asupra lui Camil Petrescu.

În ultimii ani au apărut volume de studii cu un profil mai unitar, axate pe o idee de bază, consacrate fie unor perioade distincte din evoluția literaturii române, apariției și dezvoltării unor genuri și specii literare, fie unui singur scriitor clasic. Printre acestea se înscriu volumele *Literatura română veche* și *Literatura română premodernă* de Al. Piru, *Studii de literatură română modernă* de Paul Cornea, *Începuturile romanului românesc* de Teodor Vîrgolici, *Momentul Caragiale* de Silvian Iosifescu.

În volumul său, Paul Cornea discută cîteva aspecte și probleme de prim ordin ale literaturii noastre din veacul al XIX-lea, din perioada numită „modernă". Autorul volumului folosește cu justețe noțiunea de „literatură modernă" pentru literatura secolului al XIX-lea, deoarece la începutul acestui secol, o dată cu apariția poeților Văcărești în Țara Românească și a lui Costache Conachi în Moldova, încetează perioada veche a

literaturii noastre, reprezentată mai întîi prin scrierile şi tipăriturile religioase şi apoi prin cronici şi letopiseţe.

În studiile despre Ion Budai-Deleanu, Costache Conachi, Ion Eliade Rădulescu, N. Istrati, autorul a folosit modalitatea monografică, deoarece aceşti scriitori au fost mai puţin cunoscuţi în totalitatea vieţii şi operei lor. În discutarea altor scriitori din veacul trecut, cum sînt Nicolae Bălcescu şi Vasile Alecsandri, Paul Cornea nu mai apelează la modalitatea monografică, ci aprofundează unul, două sau mai multe aspecte esenţiale ale operei lor. De pildă, pornind de la convingerea că viaţa şi activitatea lui N. Bălcescu sînt astăzi unanim cunoscute, Paul Cornea se dedică relevării înaltelor şi multiplelor sensuri ale operei acestuia, văzut ca istoric, ca gînditor politic şi social şi ca scriitor. Iar cînd discută despre Vasile Alecsandri, se opreşte numai asupra unui singur aspect al operei scriitorului, şi anume asupra pastelurilor sale. Alte studii, cum este cel intitulat : *O epocă luminoasă a literaturii române : epoca 1848*, sintetizează trăsăturile de ansamblu ale unei întregi perioade a literaturii noastre.

După monografia închinată lui I.L. Caragiale, Silvian Iosifescu a continuat studierea vieţii şi operei marelui scriitor. Reluînd unele probleme mai puţin aprofundate în vechea sa lucrare, explorînd un material documentar mai bogat, criticul a fost în măsură să elaboreze noi studii, reunite în volumul *Momentul Caragiale*, care contribuie la conturarea fizionomiei scriitorului, la precizarea locului pe care îl ocupă în evoluţia literaturii române. Un substanţial studiu de istorie literară intitulat *Momentul Caragiale* analizează poziţia majoră a scriitorului în literatura noastră. Plasînd opera în complexul peisajului literar al vremii sale, Silvian Iosifescu trage concluzia că I.L. Caragiale, prin creaţia sa, a realizat o sinteză desăvîrşită, de o profundă originalitate artistică, a căutărilor şi tendinţelor literare realiste — îndeosebi pe linia satirei — dinaintea lui. Criticul defineşte opera lui Caragiale ca o expresie caracteristică a realismului critic în literatura română.

Într-un alt studiu, Silvian Iosifescu cercetează concepţiile ideologico-estetice ale lui Caragiale, oprindu-se asupra raporturilor acestuia cu reprezentanţii şi ideologia Junimii (*Caragiale şi Junimea*). Relevînd concepţiile realiste înaintate ale lui Caragiale, poziţia sa opusă estetismului, luările lui de atitudine în sprijinul unei literaturi cu pronunţat caracter social, criticul aduce exemple convingătoare, extrase, pe de o parte, din cercetarea biografiei dramaturgului, iar pe de alta din analiza succintă, dar edificatoare a tendinţelor fundamentale ale operei sale literare şi publicistice. Silvian Iosifescu ar fi putut lărgi însă uneori sfera argumentaţiei sale prin discutarea mai amănunţită a opiniilor despre artă ale lui Caragiale, cuprinse în schimbul de scrisori cu Al. Vlahuţă *Politică şi literatură* sau în articolele ca *Notiţe risipite* şi *Cîteva păreri anonime*. Alte aspecte sînt analizate cu pătrundere în studiile *Clasicismul lui Caragiale*, *Sensul unei schimbări — Tematica schiţelor nouă*, *Diversitate şi unitate comică*.

Cercetarea şi interpretarea aprofundată, ştiinţifică, a curentelor literare de la începutul acestui secol — poporanismul, sămănătorismul şi simbolismul — constituie, neîndoielnic, una din cele mai importante

sarcini ale acțiunii de revalorificare marxistă a moștenirii noastre literare. În ultimii ani s-au obținut rezultate prețioase în această direcție. Asupra poporanismului s-au purtat mai puține discuții în presa literară. În schimb, i s-au consacrat cîteva studii ample publicate în volume aparte. Astfel, după studiul lui Ion Enache, intitulat *Contribuții la critica poporanismului*, care discută în primul rînd aspectul social-politic al acestui curent, a apărut lucrarea de mai largi proporții a lui Dumitru Micu *Poporanismul și „Viața românească"*.

În presa noastră literară s-a purtat o interesantă discuție asupra sămănătorismului, în cadrul căruia s-au adus multe contribuții prețioase la înțelegerea clară, științifică, a acestui curent diversionist de la începutul veacului. Discuția a fost inițiată de G.C. Nicolescu prin articolul *Sămănătorismul*, apărut în „Viața românească", nr. 11 din 1959. A fost continuată apoi de Mircea Zaciu în „Tribuna" (1960), comentînd polemic unele opinii ale lui G.C. Nicolescu și venind totodată cu puncte de vedere proprii, completîndu-se astfel imaginea critică a sămănătorismului. În discuție au intervenit ulterior Al. Săndulescu în „Gazeta literară" (10 și 17 martie 1960) și Z. Ornea în „Iașul literar" (nr. 10, 1960) și „Cercetări filozofice" (nr. 1, 1961). O contribuție importantă a adus apoi Silvian Iosifescu prin articolul *Probleme privind studierea marxistă a unor curente literare*, apărut în „Lupta de clasă", nr. 12 din 1960. Toți participanții la discuție au dezbătut cu toată seriozitatea problemele pe care le ridică interpretarea critică, științifică a sămănătorismului, reușind să lumineze cu competență aspectele variate sub care s-au prezentat ideologia și manifestările concrete, literare, ale acestui curent. Principalul merit al discuțiilor este acela că au explicat cu justețe cauzele și împrejurările social-politice și istorice care au determinat apariția sămănătorismului, că au reconstituit în detaliu tabloul societății românești din momentul afirmării acestui curent și mai ales că au definit cu precizie și claritate științifică ideologia retrogradă, reacționară a sămănătorismului.

În paginile publicațiilor literare și de specialitate s-au purtat și alte discuții interesante menite să elucideze aspecte mai puțin cercetate ale literaturii clasice, să definească științific poziția și profilul unor scriitori din trecut care se înfățișează cu grave și flagrante contradicții. Remarcăm în primul rînd discuția inițiată în paginile „Vieții românești" asupra lui Titu Maiorescu, la care au participat Liviu Rusu, Tudor Vianu, C. I. Gulian, Paul Cornea, Horia Bratu, Paul Georgescu. În paginile „Vieții românești", ca și în ale revistelor „Luceafărul", „Gazeta literară", „Steaua", „Tribuna", au fost discutați îndeosebi scriitorii dintre cele două războaie mondiale care au o operă contradictorie, tributară într-o anume măsură unor idei și concepții înapoiate. Au fost discutați scriitori ca Lucian Blaga (N. Tertulian), Panait Istrati (Al. Oprea), Octavian Goga (I.D. Bălan), Ionel Teodoreanu (Marin Bucur), Ion Barbu (Ov. S. Crohmălniceanu), Gib I. Mihăescu (Nicolae Manolescu), Ion Minulescu (Matei Călinescu) și alții.

O contribuție deosebit de valoroasă la discutarea fenomenului literar românesc din trecut a adus-o revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" a Institutului de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R.

Trebuie remarcat în primul rînd aportul considerabil al acad. G. Călinescu în această direcție. În „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" G. Călinescu a tipărit exegeze critice și istorico-literare referitoare la literatura noastră clasică de o înaltă valoare științifică, cum sînt *Cultura lui M. Eminescu*, *Izvoarele filozofiei teoretice a lui M. Eminescu*, *Studii eminesciene: Teme romantice; Cadrul fizic*, *Studii literare: I Vasile Alecsandri; II Al. Odobescu*, *Caragiale, omul și opera*, precum și un vast și bogat material documentar relativ la C. Conachi, I. Catina, C. Faca, A. Pann, Al. Sihleanu, Al. Depărățeanu, N. T. Orășanu, Al. Macedonski, Anton Bacalbașa, Emil Gîrleanu, I. A. Bassarabescu, G. Topîrceanu, G. Asachi, Barbu Paris Mumuleanu, Șt. O. Iosif, Cezar Bolliac etc. etc. Tot în paginile revistei G. Călinescu a publicat o serie de monografii despre unii scriitori modești din secolul al XIX-lea — G. Baronzi, I. M. Bujoreanu, C. D. Aricescu —, care nu pot fi însă neglijați în cercetarea exhaustivă a evoluției literaturii române.

Dintre numeroasele și importantele studii și contribuții de istorie literară publicate în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" menționăm *Anton Pann și cîntecele de lume*, *Mihail Kogălniceanu și Unirea țărilor române*, *Precizări cu privire la familia lui Cezar Bolliac și începuturile lui literare*, *Începuturile poeziei închinate muncii și muncitorului în literatura românească* de Ovidiu Papadima, *Aspecte ale operei lui Gh. Asachi*, *Din relațiile literare româno-ruse*, *Debutul publicistic al lui Al. Vlahuță* de Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat Bengescu* de Elena Piru, *Opera lui Traian Demetrescu*, *Opere de seamă în creația lui Mihail Sadoveanu*, *G. Bacovia* de Marin Bucur, *Realismul în opera lui Emil Gîrleanu*, *Opera lui I. A. Bassarabescu*, *Drumul vieții și operei lui Gala Galaction*, *Ideile leniniste despre literatură și artă în presa românească dinainte de Eliberare* de Teodor Vîrgolici, *Lupta clasei muncitoare și dezvoltarea literaturii noastre între cele două războaie mondiale* de Al. Bistrițeanu, *Criticul Ibrăileanu* de Dan Hăulică, *Al. Sahia* de Rodica Florea, *Note despre viața și activitatea publicistică a lui Spiridon Popescu* de Cornelia Ștefănescu și altele. Numărul 2 din 1962 al revistei a fost consacrat lui I.L. Caragiale, cuprinzînd studii ca *I.L. Caragiale, omul și opera* de G. Călinescu, *Lumea nuvelelor lui Caragiale* de Marin Bucur, *I.L. Caragiale și mișcarea muncitorească* de Stancu Ilin, *Concepția despre artă a lui I.L. Caragiale* de Eugenia Oprescu, *Caragiale, maestru al genului scurt* de Teodor Vîrgolici, *Caragiale și folclorul* de Rodica Florea, *Burghezele lui I.L. Caragiale* de Valeriu Ciobanu, *Caragiale și satiricii ruși* de Mihai Novicov, *Caragiale și muzica* de Elena Piru, *Caragiale în vremea lui* de Cornelia Ștefănescu.

Creat în anii puterii populare, din inițiativa partidului și guvernului, Institutul de istorie literară și folclor, condus de acad. G. Călinescu, constituie un factor esențial în munca de valorificare științifică, în spiritul esteticii marxist-leniniste, a moștenirii noastre literare. Sub egida Institutului, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor din R.P.R., se elaborează în prezent tratatul de Istorie a literaturii române, în cinci volume, tratat de însemnătate națională. Primul volum a apărut în cinstea celei de-a XX-a aniversări a Eliberării patriei noastre. Celelalte volume sînt în

pregătire, unele aflîndu-se într-un stadiu înaintat. Tratatul, la elaborarea căruia colaborează oameni de știință, cercetători, critici și istorici literari de frunte, sub conducerea acad. G. Călinescu, acad. Al. Rosetti, acad. Perpessicius, acad. Mihai Beniuc, va fi o lucrare de proporții vaste, oferind poporului o imagine completă, cu adevărat științifică, amănunțită, a dezvoltării literaturii române de la începuturi și pînă în prezent.

Valorificarea moștenirii literare se desfășoară astăzi, la noi, sub o multitudine de forme și mijloace. Dintre acestea merită a fi subliniate lucrările de memorialistică literară și volumele apărute în colecția „Oameni de seamă".

Într-adevăr, în ultimii ani se observă o vie înflorire a memorialisticii literare, la care participă nu numai scriitori, ci și cei mai apropiați tovarăși de viață ai lor, cum sînt soțiile unor creatori reprezentativi din această primă jumătate a veacului nostru. Astfel, într-un răstimp destul de scurt au apărut cărți de memorii interesante și valoroase : *Amintiri de la „Viața românească"* de M. Sevastis, *Prietenii mei scriitori* de Otilia Cazimir, *Carte despre vremuri multe* de Ion Pas, *Contemporan cu ei* de Camil Baltazar, *Bacovia* de Agatha Grigorescu-Bacovia, *Cu soțul meu* de Fanny Liviu Rebreanu, iar în publicațiile literare se întîlnesc deseori fragmente ample de amintiri și mărturii datorate unui număr din ce în ce mai mare de scriitori care au străbătut pînă acum cîte 4 sau 5 decenii de activitate literară.

Aceste cărți și fragmente memorialistice, pe lîngă faptul că oferă cititorilor o lectură interesantă și plăcută, ca și posibilitatea de a cunoaște mai în adîncime viața și activitatea multor scriitori de seamă, pun la îndemîna istoricului literar utile instrumente de lucru. Fără îndoială, memorialistica literară este indispensabilă studiului literaturii pentru că oferă sugestii prețioase, revelatoare, asupra mișcării și atmosferei literare dintr-o anumită perioadă, pentru că întregește și rectifică biografiile scriitorilor, contribuie la definirea structurii lor psihice, temperamentale, relevă aspecte interesante din laboratorul lor intim de creație, edifică asupra genezei unora din operele lor fundamentale, ajută la clarificarea poziției scriitorilor față de complexul evenimentelor social-politice din vremea în care au trăit.

Cărțile de memorii literare apărute în ultimii ani sînt utile și valoroase tocmai din aceste puncte de vedere.

Colecția „Oameni de seamă" a Editurii Tineretului, inițiată cu aproape zece ani în urmă, constituie unul din cele mai eficiente mijloace de a populariza figurile remarcabile care au înscris momente luminoase în istoria culturii, științei și civilizației universale, care s-au dăruit cu pasiune luptei pentru triumful ideilor de dreptate, libertate și progres, unul din mijloacele de răspîndire în masele largi de cititori a unui număr de cunoștințe din multiple domenii. Unul din aceste domenii este și literatura română. Pînă acum, în cadrul colecției au apărut *Antim Ivireanu* de Radu Albala, *Dimitrie Cantemir* de Constantin Măciucă, *Dimitrie Bolintineanu* de Ion Roman, *Cezar Bolliac* de Tudur Șoimaru și altele.

Valorificarea moștenirii literare și popularizarea scriitorilor din trecut în rîndurile maselor largi populare se mai realizează astăzi la noi și printr-o serie de forme specifice, deopotrivă de eficiente. Astfel, la radio

şi televiziune se transmit cu regularitate emisiuni consacrate literaturii noastre clasice, alcătuite din medalioane şi evocări de scriitori, comentarii pe marginea ediţiilor recent apărute, lecturi dramatizate, conferinţe comemorative, reprezentări de piese din repertoriul clasic etc. De asemenea, Consiliul pentru răspîndirea cunoştinţelor cultural-ştiinţifice înscrie în permanenţă în programul său de activitate conferinţe închinate vieţii şi operei scriitorilor din trecut. Cu cîţiva ani în urmă, Teatrul Naţional din Bucureşti a luat frumoasa iniţiativă de a organiza cicluri întregi de matinee literare cu subiecte şi teme din literatura română clasică. Asemenea matinee literare se organizează şi la teatrele din întreg cuprinsul ţării.

Un rol de seamă îl îndeplinesc muzeele şi casele memoriale înfiinţate într-un număr mare în anii puterii populare. În afară de Muzeul de istorie literară al Institutului de istorie literară şi folclor şi Muzeul literaturii române de pe lîngă Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, s-au organizat numeroase case memoriale în satele şi oraşele în care s-au născut, au trăit şi au creat scriitorii noştri clasici.

Aşadar, valorificarea în spirit ştiinţific a moştenirii literare, preţuirea scriitorilor clasici, răspîndirea largă a operelor lor în rîndurile maselor populare s-au realizat cu succes în anii puterii populare, sub multiple şi variate forme, reprezentînd o coordonată fundamentală a revoluţiei culturale desfăşurate sub conducerea partidului.

Rezultatele obţinute ne îndreptăţesc să fim mîndri, să avem profunda convingere că am realizat o operă fără precedent, că am redat poporului, în adevărata lor lumină, pe creatorii de frumos născuţi în mijlocul lui, care i-au fost întotdeauna aproape, care i-au cîntat viaţa, zbuciumul, durerile şi bucuriile, aspiraţiile către bine, către dreptate şi libertate. De asemenea sîntem mîndri că, în anii puterii populare, pentru prima dată, literatura română a căpătat o circulaţie universală, că cei mai mari scriitori români sînt cunoscuţi şi preţuiţi astăzi în multe ţări ale lumii, putînd sta cu cinste alături de ceilalţi reprezentanţi de seamă ai artei cuvîntului născuţi în mijlocul altor popoare.

Succesele dobîndite în direcţia valorificării moştenirii literare, a răspîndirii operelor scriitorilor clasici în masele largi populare, se datoresc condiţiilor noi create după Eliberarea patriei noastre, îndrumării atente şi înţelepte a partidului, sprijinului permanent, plin de cald patriotism primit din partea partidului şi guvernului nostru.

ОСВОЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ГОДЫ НАРОДНОЙ ВЛАСТИ

РЕЗЮМЕ

В работе освещаются результаты деятельности по освоению литературного наследия, развернувшейся в годы народной власти. Вопрос рассматривается двух аспектах: публикация произведений писателей

прошлого и эстетико-идеологическая интерпретация этих произведений. Так, указывается, что за годы народной власти произведения писателей-классиков выпускались во множестве изданий, огромными тиражами, в различных собраниях — начиная от критических академических изданий и кончая изданиями, предназначенными для массового чтения. Затем подчеркивается тот факт, что в предисловиях, введениях, монографиях, исследованиях по различным вопросам, обобщающих трудах и т.д. произведения писателей-классиков получили высокую оценку и подлинно научную интерпретацию.

Большим достижением явился выход в свет первой части пятитомного труда «История румынской литературы».

Из всего сказанного автором вытекает основная мысль, что творчество писателей прошлого предстало теперь перед румынским народом в настоящем свете.

LA MISE EN VALEUR DE L'HÉRITAGE LITTÉRAIRE DANS LES ANNÉES DU POUVOIR POPULAIRE

RÉSUMÉ

Cet ouvrage passe en revue les réalisations dans le domaine de la mise en valeur de l'héritage littéraire, pendant les années du pouvoir populaire.

Il y a deux coordonnées essentielles à examiner : la première celle de l'édition proprement dite des œuvres des écrivains du passé ; la deuxième celle de l'interprétation idéologique et esthétique de ces œuvres. On précise que durant les années du pouvoir populaire les œuvres des écrivains classiques ont été réimprimées dans de nombreuses éditions, dans des tirages immenses, dans des collections variées, à commencer par la série des éditions critiques, académiques, jusqu'aux collections d'ample popularisation.

Puis on souligne le fait que grâce aux préfaces, aux études introductives, aux monographies, aux études concernant de différents problèmes, aux travaux de synthèse, etc., les œuvres des écrivains classiques ont reçu une haute appréciation et un jugement de valeur tout à fait scientifique.

La parution du premier volume du traité en cinq volumes de «L'Histoire de la littérature roumaine», doit être considérée comme un remarquable succès. L'idée centrale qui s'en dégage est que les écrivains du passé ont été enfin rendus au peuple sous leur vrai jour.

ESTETICA ŞI TEORIA LITERARĂ ÎN ULTIMII DOUĂZECI DE ANI

DE

OVIDIU PAPADIMA

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

I. ESTETICA LITERARĂ

§ 1. Premisele dezvoltării esteticii şi teoriei literare

În peisajul atît de bogat şi de complex al vieţii noastre literare şi artistice în anii puterii populare, estetica şi teoria literară şi-au vădit prezenţa lor activă, alături de creaţia de artă. Înflorirea literaturii noastre în aceşti ani nu poate fi despărţită de contribuţiile, din ce în ce mai ample şi mai nuanţate, ale esteticii şi teoriei literare, după cum de asemenea dezvoltarea necontenită a acestora nu poate fi concepută în afara acestei înfloriri. Relaţia aceasta atît de strînsă ni se pare acum firească, nu numai fiindcă o considerăm în lumina materialismului dialectic şi istoric, care ne-a învăţat să nu separăm niciodată teoria de viaţă, ci şi fiindcă acest mod de a vedea a devenit o obişnuinţă firească a însăşi vieţii noastre creatoare. Dar, dacă aruncăm o privire în trecut, ne dăm seama ce distanţă există între realităţile de azi, pe care le constatăm atît de firesc, şi raporturile atît de ciudate uneori între estetica şi teoria literară, pe de o parte, şi viaţa literaturii însăşi, pe de altă parte, în acest trecut nu prea îndepărtat.

Într-adevăr, dacă cercetăm trecutul literaturii noastre sub acest aspect, constatăm un prim moment asemănător: acela din jurul anului revoluţionar 1848. Şi atunci, estetica şi teoria literară s-au apropiat esenţial de viaţa aproape a întregii noastre literaturi, făcînd un singur corp cu ea, în sensul că scriitorii acelei generaţii — indiferent dacă se manifestau în domeniul teoriei sau creaţiei literare — militau pentru acelaşi ideal de viaţă şi de artă, manifestau aceleaşi concepţii despre esenţa şi misiunea literaturii, îşi acordau la acelaşi ton al gîndirii discuţiile teoretice şi realizările poetice. Dar repedea şi dureroasa înăbuşire a mişcării revoluţionare din 1848 — prin coalizarea forţelor reacţionare interne şi din afară împotrivă-i — nu a îngăduit desfăşurarea deplină a operei pe

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 3–4, P. 611–661, BUCUREŞTI, 1964

care o putea realiza această splendidă unitate a ideologiei şi creaţiei literare. În răstimpul de mai puţin de un deceniu al pregătirii revoluţiei de la 1848, ca şi în cel de mai puţin de un an al înfăptuirii ei, temperatura încinsă a luptei — dusă în condiţii de strivitoare inegalitate de acei puţini care se făcuseră glasul maselor asuprite în faţa întregului complex de forţe de care dispunea statul oprimator — nu permitea ca cele două faţete inseparabile, dar totuşi distincte, teoria şi practica artei, să-şi reliefeze individualitatea proprie, să se desfăşoare pe întreaga lor suprafaţă firească, în literatura română a epocii. Cu alte cuvinte, gînditorii epocii — minţi eminente ca Bălcescu, Kogălniceanu, Russo, Bolliac — nu au putut ajunge să-şi desfăşoare gîndirea lor estetică, concepţiile lor despre literatură, în scrieri închinate numai lor şi clădite pe dimensiunile largi care li se cuveneau. Formulate în prefeţe celebre, ca programul „Daciei literare", risipite în scrierile istorice ale lui Bălcescu şi în cele despre limbă ale lui Russo, formulate fugar în articole ca cele ale lui Bolliac despre poezie, aceste vederi teoretice cu constituit desigur un far luminos pentru literatura noastră de atunci şi de mai tîrziu, dar nu s-au putut închega în scrieri teoretice de amploarea cuvenită. Cu atît mai puţin existau condiţiile necesare ca toată această amploare de gîndire să poată culmina într-un sistem filozofic şi estetic, a cărui clădire se ştie că cere timp îndelungat şi spaţiu larg.

Titu Maiorescu a avut în schimb toate condiţiile necesare ca să se poată încumeta la închegarea unui sistem estetic, a unei opere de teorie literară, cel puţin de proporţiile modeste, catedratice, ale cursului său universitar de *Logică* : răgaz şi linişte pentru pregătirea lui, succes social rapid care să faciliteze darea lui la lumină şi impunerea lui. Schiţat în liniile lui esenţiale încă de la apariţia lui Maiorescu pe arena literelor române — prin faimoasa lui „cercetare critică" despre *Poezia română* şi în scurtul articol *Asupra poeziei noastre populare* —, sistemul estetic al lui Maiorescu a rămas, bătînd pasul pe loc, pe baza şubredă a filozofiei epigonilor idealismului clasic german. Iar în ceea ce priveşte realităţile noastre interne, Maiorescu s-a îndepărtat şi mai mult de condiţiile necesare unei adevărate înţelegeri a fiinţei şi rolului artei, prin veleităţile lui de a deveni mentorul Junimii, grupare afiliată politic la cea mai întunecată formă de organizare a forţelor reacţionare : partidul conservator. Prăpastia din ce în ce mai adîncă dintre vederile teoretice ale lui Maiorescu şi viaţa literară, ca reflex al celei sociale în patria noastră, nu a permis sistemului său estetic nici să se dezvolte, nici să evolueze, cu toate încercările făcute în articolele de critică ale mentorului „Convorbirilor literare", de a arunca punţi de înţelegere spre marii creatori ai epocii lui — un Eminescu, un Caragiale, un Sadoveanu, un Goga — care îi contraziceau, prin operele lor, adesea în mod drastic, optica lui estetică. Iar dacă a încercat să evolueze teoretic, Maiorescu a făcut-o într-un sens puţin fericit, apropiindu-se de pozitivismul steril al epocii, de vederile lui Taine mai ales, strălucitoare prin talentul cu care le expunea celebrul istoric de artă, dar cu atît mai pernicioase, prin falsa lor bază ştiinţifică.

Continuatorii liniei patruzecioptiste, cei direcţi ca Bolliac, cei ce se considerau urmaşi aici, precum Hasdeu — prinşi în vălmăşagul vieţii

literare, alegînd calea luptei izolate, individuale —, nu au putut avea răgazul unor închegări mai ample a vederilor lor teoretice, irosindu-şi forţele în lovituri de guerilă împotriva Junimii.

Al doilea moment caracterizat printr-o strînsă şi rodnică împletire a esteticii şi a vieţii literare e cel al „Contemporanului". Fără a fi ajuns la formularea lor la modul unei scrieri închinate exclusiv esteticii şi teoriei literare, în studiile critice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea aflăm dezbătute toate problemele fundamentale ale artei : relaţia dintre artă şi societate, caracterul ei de clasă, funcţia cognitivă a artei, exercitarea ei într-un sens lucid şi precis de către creatorii autentici, ca „artă cu tendinţe", unitatea dintre estetic şi etic în artă, necesitatea unei critici ştiinţifice, în concordanţă cu teoria ştiinţifică a artei, întemeiată pe materialismul dialectic şi istoric. În preajma lui C. Dobrogeanu-Gherea se afla o întreagă falangă de scriitori tineri — colaboratorii „Contemporanului" şi ai revistelor socialiste ce l-au succedat — care erau animaţi de aceleaşi idealuri socialiste, de viaţă şi de artă, chiar dacă nu stăpîneau larga lui cultură în acest sens. Dar acest grup puternic iniţial nu s-a putut dezvolta pe măsura forţelor lui interioare, în cadrul literaturii româneşti de atunci. Înălţimea şi prestigiul uriaş al unor scriitori de geniu ca Eminescu, Caragiale, Creangă — atît de apropiaţi sufleteşte de spiritul „Contemporanului", dar totuşi încă departe de a fi scriitori socialişti — l-au făcut şi pe Dobrogeanu-Gherea să-şi realizeze cele mai bune scrieri critice ale sale analizînd opera primilor doi. Centrul de greutate al criticii sale s-a deplasat astfel în afara grupării „Contemporanului", în timp ce acela al esteticii lui a rămas aici. În plus, condiţiile politice extrem de neprielnice — prin presiunea forţelor coalizate ale burgheziei şi moşierimii —, trădările, stingerile premature din viaţă sau renunţările la creaţia literară au diminuat succesiv însuşi grupul „Contemporanului", nu numai forţa lui de realizare artistică. După 1907, cînd se apropie de socialism talente incomparabil mai puternice şi mai complexe — ca Gala Galaction, Cocea, Arghezi —, Dobrogeanu-Gherea începuse seria marilor sale erori politice, ceea ce a avut consecinţe indirecte şi asupra dezvoltării sistemului său estetic. Raportul dintre teoria şi viaţa literară se inversase de astă dată într-un nou dezechilibru, în defavoarea gîndirii estetice.

În acelaşi început de secol, criza europeană a pozitivismului — care, fugind de metafizică, se înnămolise în cea mai crasă factologie, lipsită de orice orizont de gîndire — a accentuat şi mai mult contingenţele secundare ale gîndirii lui Dobrogeanu-Gherea cu taine-ismul şi a făcut ca gîndirea estetică românească să se îndepărteze, prin ricoşeu, spre idealismul filozofic, spre tradiţia maioresciană, deşi spiritul strălucit şi vasta cultură a lui G. Ibrăileanu continuau viguros linia majoră a lui Dobrogeanu-Gherea.

Procesul de maturizare a literaturii române moderne, creaţiile marilor clasici de la sfîrşitul secolului al XIX-lea însemnau o bază solidă pentru speculaţia de idei asupra artei, aduceau deci condiţiile cele mai prielnice pentru închegarea unor sisteme estetice ample. Dar, în acelaşi timp, condiţiile sociale şi politice ale momentului au deviat în sens nefast aceste premise prielnice. Presiunea culturală enormă a statului — pe care forţele reacţionare căutau să-l consolideze după puternica zguduire din 1907 —

a înrîurit profund pe cei care erau în măsură să elaboreze un asemenea sistem. În primul rînd, ei au trebuit să se integreze politicii culturale a acestui stat, prin înseşi funcţiunile pe care le aveau în cadrul lui. Mihail Dragomirescu, ajuns foarte tînăr profesor universitar de estetică şi literatură română, om de amplă şi solidă cultură, minte geometrică, cu o mare putere de muncă, se încumetă să dea primul sistem filozofic român în toată extensiunea necesară, *Integralismul*, cu estetica lui inerentă, în *Ştiinţa literaturii*, şi cu poetica lui, în *Teoria poeziei*. Dar burghezia română — de care M. Dragomirescu era legat prin însăşi apartenenţa lui la partidul ei reprezentativ — intrase în criză acută tocmai după ce răscoalele din 1907 îi slăbiseră profund rivalul şi ortacul în acelaşi timp, boierimea conservatoare. Criza era inevitabilă, deoarece era efectul fenomenului mondial al crizei sistemului capitalist însuşi. Ca o consecinţă ineluctabilă, categoriile sociale care dominau statul român impun politica ignorării liniilor majore ale vieţii reale, tocmai în momentul cînd încercau să se legene în iluzia că o stăpînesc mai bine. Sistemul filozofic ciclopic al lui M. Dragomirescu, cu toată aparenta lui minuţiozitate arhitecturală, e, în fond, tocmai expresia acestui sentiment dublu de orgoliu şi de nesiguranţă, de încredere în viaţă şi de ignorare a ei. M. Dragomirescu reia, în fond, hibrida încercare a lui Brunetière, de-a face filozofie idealistă cu concepte împrumutate din ştiinţele naturale, tocmai în momentul cînd criza pozitivismului şi a ecoului său literar, naturalismul, era recunoscută şi de ultimii lor apărători. Simţindu-se nesigur pe acest teren, M. Dragomirescu cade în extrema opusă : în braţele idealismului german, adică în cele ale lui Maiorescu, deşi pe acesta îl renega cu toată înverşunarea unui fost discipol. Aceasta îl duce la situaţii similare — mai profunde decît amestecul tipic de idealism şi pozitivism filozofic pe care l-am semnalat —, şi anume la aceeaşi discrepanţă între teoria şi viaţa literară. În timp ce căuta să-şi întemeieze sistemul estetic pe studierea capodoperelor literaturii universale, iar în contemporaneitate intuia just şi sprijinea valori reale, ca Rebreanu, Sorbul ş.a., aceştia nu-l urmau în vederile lui literare şi M. Dragomirescu rămînea mereu înconjurat de o ceată numeroasă de mediocri proclamaţi geniali.

În aceeaşi oscilaţie se află permanent Eugen Lovinescu şi sistemul său estetic, mai puţin masiv şi consecvent închegat, dar nu mai puţin evident formulat. Apropiindu-se de viaţa literară, se dizolvă în impresionism. Ca să se salveze de impresionism, cade în mrejele sociologiei lui Tarde, promovată şi aplaudată de burghezia occidentală, expresie tipică a metodelor de expansiune ale acestei clase, prin teoria sincronismului şi a imitaţiei, ca şi a cosmopolitismului ei, în stadiul în care se afla în preajma celui dintîi război mondial. În anii bătrîneţii — înspăimîntat de consecinţele evoluţiei burgheziei spre fascism —, E. Lovinescu nu găseşte altă soluţie decît aceea a reîntoarcerii la Maiorescu, aşa cum atîţia dintre emulii săi filozofici strigaseră inutil în Germania, înainte de a veni la putere hitlerismul : „Înapoi la Kant !".

În timp ce Lovinescu încerca refugiul într-o imaginară „raţiune pură", alţi filozofi îl căutau în extrema opusă, în misticism. Sistemul filozofic şi estetica lui Lucian Blaga — tot atît de vast şi de minuţios

construite ca şi cele ale lui M. Dragomirescu, dar cu incomparabil mai mult talent şi mai multă finețe — sînt expresia aceleiaşi oscilații între gîndire şi realitate, între teorie şi viață. Sistemul său filozofic are ca sîmbure ideea „cenzurii transcendente", iar cel estetic ideea similară a artei ca relevare criptică a misterului. Pierdut în aceste orizonturi neguroase, filozoful şi esteticianul Blaga s-a depărtat atît de mult de viața literară a epocii lui, încît n-a putut fi de loc şi critic literar, ca predecesorii săi. În schimb, puternica lui personalitate poetică a tins permanent să-şi anexeze însăşi opera lui eseistică şi filozofică. Ea are adesea structura şi tonul interior al unui imens şi întunecos poem în proză, parfumul amețitor al unei flore tropicale de seră.

În aceiaşi ani, în revistele îndrumate sau înrîurite de partidul clasei muncitoare, se opunea hotărîtă şi clară filozofia marxist-leninistă şi, ca parte integrantă din ea, estetica. Expresie a vieții şi gîndirii maselor înseşi, crescînd în acelaşi pas cu literatura celor ce ieşiseră din lumea proletariatului sau se identificaseră cu el — ca un Al. Sahia, un Geo Bogza şi alții —, gîndirea estetică şi teoria literară marxist-leninistă au însemnat aici primele luări de atitudine în problemele capitale ale artei. Condițiile extrem de grele în care apăreau aceste periodice, scurta durată a apariției şi dimensiunile lor reduse, impuse de aceste condiții, au împiedicat realizarea acestei gîndiri estetice în forme ample şi amănunțite. Însemnătatea hotărîtoare a discuțiilor duse în focul luptei, în paginile acestor reviste, stă în faptul că — reluînd linia majoră a împletirii inseparabile a gîndirii sistematice cu viața literară — s-a creat baza sigură a dezvoltării esteticii şi a teoriei literare din anii puterii populare.

În acești ani, esteticienii şi teoreticienii literari din patria noastră au fost scutiți de ispita de a rătăci izolați, căutînd căi încă nepăşite, idei încă nescăpărate în mintea cuiva, mînați de veleitatea de a închega sisteme de filozofie a artei cu atît mai violent originale, cu cît aveau mai puțin contact cu realitatea. Ei au avut permanent înainte călăuza sigură a filozofiei marxist-leniniste, metoda ei ştiințifică de a aborda realitatea. Ca parte constitutivă din această filozofie, estetica marxist-leninistă le-a deschis un larg orizont, acelaşi pe toate meridianele pămîntului, cu puncte de reper clar şi solid constituite. Ceea ce aveau de făcut era să valorifice şi să aplice creator la realitățile noastre naționale şi la momentul istoric dat principiile acestui tezaur de gîndire ştiințifică. Eliberată de tentația de a face concurență fanteziei scriitorilor prin crearea de sisteme personale, de o originalitate căutată uneori pînă la bizarerie, estetica şi teoria literară au revenit firesc la misiunea lor esențială — căreia i s-a conformat cu atîta modestie creatoare însuşi fondatorul acestor discipline, Aristotel —, şi anume aceea de a lămuri şi îndruma fenomenul literar în toate etapele dezvoltării sale. Partidul însuşi a urmărit cu atenție şi a stimulat împlinirea acestei misiuni, prin îndrumările sale teoretice şi practice.

Discordanțele ce apăreau adesea în trecut, între viața literară şi teoria literaturii, au dispărut. Teoria artei literare porneşte de la viața pe care o reprezintă creațiile scriitorilor, se lărgeşte, se diversifică şi se nuanțează pe măsură ce însuşi fenomenul literar evoluează în acelaşi sens. Dezvoltarea cu paşi repezi a literaturii noastre realist-socialiste îşi are

efectul ei firesc în teoria artei literare, care se îmbogăţeşte şi se rafinează în aceeaşi măsură. La rîndul ei, teoria înrîureşte binefăcător creşterea literaturii, subliniind drumurile noi care se deschid în practica creaţiei, semnalînd posibilele fundături, pledînd pentru specii literare considerate cu mai puţină atenţie în cadrul genurilor respective sau aplaudînd şi îndrumînd reînvierea sau transformarea altor specii, lăsate în umbră în literatura trecutei orînduiri sociale.

Unghiul de perspectivă şi cîmpul de activitate al esteticii şi teoriei literare se lărgesc nu numai prin multipla dezvoltare a literaturii în anii puterii populare, ci şi prin faptul că atenţia nu mai este fărîmiţată, ca în trecut, între numeroase curente, grupări sau individualităţi literare răzleţe, care de multe ori coexistau într-o haotică învălmăşeală şi adesea în ciocniri cu atît mai violente, cu cît era mai mare confuzia ideologică ce stătea la temelia lor. Grupul compact, animat de aceeaşi ideologie înaintată, al teoreticienilor artei îşi exercită analizele şi sintezele avînd în faţă creaţia unei unităţi tot atît de masive, aceea a scriitorilor animaţi de aceeaşi concepţie despre lume şi viaţă. În această privinţă — pe spirala istoriei — momentul de azi răspunde celui de la 1848, cu incomparabil mai multă amploare şi profunzime. Moştenind şi dezvoltînd generoasa tradiţie progresistă din trecut, estetica şi teoria literară de astăzi au păstrat — ca una din trăsăturile lor esenţiale — combativitatea. Vie şi dinamică, intransigent principială, teoria literară luptă neobosită — alături de critica literară şi adesea împletindu-se cu ea atît de strîns, încît devin inseparabile — atît pe frontul intern, cît şi pe cel extern, cu orice formă de inerţie, de persistenţă sau de agresiune a ideologiei literare burgheze. E drept — după încheierea perioadei de tranziţie, din anii 1944—1947 mai ales — manifestările de supravieţuire ale esteticii idealiste şi îndeosebi ale teoriei „autonomiei esteticului", în cadrul literaturii noastre contemporane, s-au rărit pînă la stingerea cu desăvîrşire. În schimb, faţă de multiplele încercări de negare a esenţei şi menirii artei, întreprinse fără încetare pe tărîmul esteticii decadente, în discuţiile despre definirea şi rolul unor specii ale artei literare, ca de exemplu romanul, provocate de curentele confuze din Occident, ca şi faţă de tentativele diversioniste de acolo, atitudinea combativă a rămas aceeaşi.

Datorită acestor trăsături specifice — împletirea strînsă cu practica, cu creaţia literară, viul dinamism ţinînd mereu pasul cu actualitatea vieţii sociale şi literare, combativitatea neobosită — estetica şi teoria literară sînt ferite la noi de ispita închistării în sisteme construite monumental, dar numai din abstracţiuni a căror legătură cu realitatea a fost ruptă. În schimb, interpenetrarea teoriei cu critica literară e de cele mai multe ori atît de strînsă, încît cu greu se pot diferenţia în precipitate aparte. Analizele critice asupra unei creaţii literare, sau asupra unui grup de opere similare, încep adesea prin consideraţii generale extrem de interesante şi utile pentru teoria genurilor şi speciilor literare. Sau, dimpotrivă, sinteze teoretice asupra caracteristicilor acestor genuri şi specii sînt atît de bogat sprijinite prin exemplificări din literatura română contemporană, încît devin în acelaşi timp şi valoroase opere de critică literară.

Ceea ce e mai interesant e că chiar sinteze teoretice impresionante prin dimensiunile lor — cum e cea a lui I. Ianoși despre *Romanul monumental și secolul XX* — sînt aproape în mod egal opere de teorie, ca și de critică literară.

Desigur, aceasta nu implică neglijarea cu totul a lucrărilor de sinteză asupra unor anumite domenii din estetică și teoria literaturii. Deși încă puține, ele au fost anunțate promițător prin scrieri cuprinzînd un examen mai larg, precum *Cunoașterea artistică* de M. Breazu, *Conținut și formă în artă* de A. Băleanu, *Realism, realism critic, realism socialist* de M. Novicov.

§ 2. Permanența clasicilor

În toată această mișcare de idei și de realizări, principiile fundamentale ale unei estetici științifice, enunțate de clasicii marxism-leninismului, au constituit o permanentă și rodnică prezență. Ele au stat în primul rînd la temelia culturii fiecăruia dintre cei ce activează în domeniul acestei discipline.

În primul rînd, textele clasicilor marxism-leninismului referitoare la problemele de estetică au fost puse la îndemîna tuturor, în tiraje largi, de masă — și mai ales la îndemîna celor ce voiau să-și facă ucenicia în domeniul filozofiei artei — prin traduceri îngrijite ale unor antologii fundamentale, precum : K. Marx-F. Engels, *Despre artă și literatură* (1953), după ediția germană din 1949 ; *Lenin despre cultură și artă* (1957), după culegerea alcătuită de N. I. Krutikova ; G. V. Plehanov, *Scrisori fără adresă. Arta și viața socială* (1957).

Numerele de revistă, paginile de ziar consacrate la fiecare aniversare a clasicilor marxism-leninismului, au fost nu numai semnele unei necontenite actualități în sufletele comentatorilor și creatorilor de frumos, dar și tot atîtea prilejuri de a-i rememora și comenta în nuanțele cele mai subtile ale gîndirii lor, de a verifica mereu, cu entuziasm, trăinicia și actualitatea acestei gîndiri. Unele dintre articolele scrise cu aceste prilejuri constituie contribuții prețioase la definirea esteticii marxist-leniniste în raport cu cultura românească [1].

Pe linia aceasta, a rememorării și nuanțării propozițiilor fundamentale ale esteticii marxist-leniniste — în raport cu împrejurările de astăzi ale literaturii noastre —, în 1959 G. Călinescu a întreprins o sinteză în stilul său caracteristic, densă în concizia ei [2]. Fireşte că, în primul rînd, a fost analizată funcțiunea majoră a artei, cea cognitivă, în raport cu specificul artei : „Trebuie spus din capul locului că, dacă literatura socialistă, așa cum o concepem noi astăzi, are prin fiece frază efect educativ,

---

[1] Horia Bratu, *Marx și problemele esteticii materialiste*, în „Gazeta literară", VI, 1959, nr. 19 (269) și 20 (270) ; Gr. Smeu, *Actualitatea ideilor estetice plehanoviste*, în „Cercetări filozofice", IV, 1957, nr. 4 ; Mihai Beniuc, *Literatura și cunoașterea realității în lumina leninismului*, în „Viața românească", XII, 1959, nr. 5 ; Silvian Iosifescu, *Leninismul și estetica*, în „Gazeta literară", VI, 1960, nr. 14 (316) și 15 (317) ; Eugen Luca, *Concepția leninistă despre măiestria artei*, în „Gazeta literară", VII, 1960, nr. 16 (318) ; N. Tertulian, *Bazele estetice ale criticii noastre literare*, în „Viața românească", XII, 1959, nr. 8.

[2] G. Călinescu, *Puțină estetică socialistă*, în „Contemporanul", 1959, nr. 32 (670).

ea respinge tendința ca formulare abstractă a unei filozofii de viață. Un roman nu este un manual, el este un monument producînd entuziasm pentru eroii noi, adevărați sau posibili, pe care ni-i dezvăluie". Raportul dintre artă și filozofie e precizat tot atît de clar. Luînd atitudine împotriva interpretărilor false, lansate tendențios de către unii reprezentanți occidentali ai esteticii, G. Călinescu amintește că, deși „noi azi ne ferim de cuvîntul « autonomie » de teama de a nu fi greșit înțeleși, ideea că socialismul ar tăgădui existența artei ca domeniu propriu este eronată" . În fond, „orice manifestare culturală e ideologie, totul e pătruns de viziunea societății respective despre lume". Arta fiind „o ideologie specifică, exprimată concret", noi „putem lăuda ca juste ideile puse în gura unui erou, totuși nu vom declara pe autor artist, dacă ideologia nu a devenit creație". Tot atît de limpede e precizat raportul — atît de mult discutat și de militanții, și de detractorii esteticii marxist-leniniste — dintre „real" și „ideal", în artă. G. Călinescu subliniază pe drept rolul „idealului" în construcția realului, precizînd însă că prin ideal nu înțelegem „himericul, oniricul", ci „prefigurarea, demonstrabilă științificește, a realității de mîine". În artă, „descripția prezentului, adică a realului imediat, evident pentru toți", e întregită, capătă perspectivă prin „viziunea idealului, adică a realului incipient și latent, care va deveni real deplin, în virtutea dialecticii istoriei".

Mișcarea de idei în jurul principiilor fundamentale ale esteticii marxist-leniniste a fost permanentă în literatura anilor puterii populare și înfățișarea acestei mișcări, în toată amploarea ei, ar constitui o strălucită demonstrație a nesecatei puteri de viață, a actualității și dinamismului înnoitor al acestei învățături. Spațiul limitat al sintezei noastre nu îngăduie însă o asemenea desfășurare. Ne vom mulțumi să însemnăm aici cele mai caracteristice luări de atitudine, fie concis analitic, fie numai bibliografic, pentru ca cercetătorii de mîine — care vor adînci, desigur, aspectele acestei dezbateri de idei, în toată amploarea lor — potrivit cu însemnătatea acestor două decenii hotărîtoare în istoria culturii românești — să aibă un modest, dar sigur punct de plecare.

Rememorări, luări de atitudine și discuții au avut astfel loc, în revistele noastre, în jurul tuturor problemelor de bază ale esteticii marxist-leniniste și în special în jurul problemelor literaturii — beletristica fiind, ca întotdeauna, acel domeniu al artei în care au putut avea loc cele mai aprinse și mai clare dezbateri de idei, datorită faptului că materialul cu care își clădește formele sînt cuvintele, sonorități și noțiuni în același timp.

În primul deceniu după 23 August, discuțiile în domeniul esteticii se înfățișează sub două aspecte caracteristice : primul e cel al rememorării și comentării explicitare a principiilor de bază ale esteticii marxist-leniniste ; al doilea e cel al combativității, al luptei împotriva ideologiei burgheze. S-au reprodus astfel, în versiune românească, textele de bază ale clasicilor marxism-leninismului, s-au rememorat ideile lor asupra funcțiunii cognitive a artei, asupra specificului și rolului ei în societate.

Lupta de idei s-a dus mai cu seamă în jurul principiului așa-zisei „autonomii a artei", al „atitudinii estetice" în viață, înțeleasă în estetica decadentă ca un precipitat „pur" al sufletului artistului, obligîndu-l să

stea în afara frămîntărilor politice şi sociale sau să le contemple cu răceala impersonală a clasificatorului aspectelor „frumosului" şi „urîtului" în viaţă. S-a demonstrat că poziţia artistului în afara oricărei clase sociale e o pură ficţiune, că acesta — trăind ca om între oameni şi punîndu-şi tot sufletul în opera de artă, ca să-i dea viaţă — nu poate face abstracţie de frămîntările sociale şi trebuie să înfăţişeze, şi ca artist, realitatea în lumina concepţiei de viaţă a clasei care l-a format sau pentru care a optat.

Făuritorii de artă de la noi au fost îndreptaţi astfel spre idealul artistului cetăţean, care nu se mulţumeşte să exprime fără să-şi dea seama, în opera sa, o atitudine de clasă, ci se înrolează în mod conştient şi activ în lupta omenirii pentru o viaţă mai bună, în lupta pentru triumful ideilor socialismului. S-a explicat că principiul leninist al partinităţii în artă nu înseamnă de loc constrîngerea artistului de a executa, ca un soldat bine instruit, mişcări comandate, ci dimpotrivă este forma supremă de libertate, aceea decurgînd din înţelegerea neimpusă de nimeni a *necesităţii*, a sensului luminos al istoriei.

Cel de-al doilea deceniu se caracterizează prin dezbaterea amplă, ştiinţifică asupra esteticii marxist-leniniste. Asupra poziţiei şi eficienţei sociale a artei s-a discutat mai puţin, deoarece această axiomă a esteticii marxist-leniniste e atît de evidentă, încît chiar cei mai înverşunaţi interpreţi reacţionari ai filozofiei artei nu o contestă, admiţînd-o adesea tacit, prin faptul că încearcă să folosească arta ca mijloc de diversiune socială sau cel puţin de mistificare a realităţii. Marcel Breazu — ale cărui scrieri sînt orientate cu deosebire în domeniul esteticii, ilustrîndu-se prin înfăţişarea metodică şi nuanţată a formulărilor date de clasicii marxism-leninismului — a explicitat într-un articol bine gîndit funcţiunea socială a artei [3]. Amintind că arta este „acea formă a conştiinţei sociale care oglindeşte întreaga complexitate a existenţei umane prin imagini tipice", M. Breazu rememorează cele trei idei fundamentale ale esteticii marxist-leniniste în acest sens : arta e o formă a conştiinţei sociale, ca factor secund, derivat, faţă de existenţa socială ; arta e o formă de cunoaştere a realităţii ; arta oglindeşte realitatea prin imagini tipice. Funcţiunea cognitivă a artei e potenţată — spre deosebire de ştiinţă — prin faptul că la crearea ei nu participă numai intelectul : „Cunoaşterea artistică înseamnă, o dată cu pătrunderea către esenţa realităţii, şi emoţia în faţa acestei realităţi". Intensa „vibraţie emoţională", care pătrunde adevărul obiectiv dezvăluit prin opera de artă, produce şi în sufletul contemplatorului artei „o plăcere de tip deosebit", emoţia estetică. În acest potenţial emoţional stă puterea de influenţare a operei de artă asupra oamenilor, funcţia ei educativă. Un alt factor al vieţii sufleteşti a artistului, care potenţează forţa de atracţie a operei de artă, este fantezia lui creatoare. Cu ajutorul ei, artistul realizează acele ficţiuni prin care datele realităţii observate de artist sînt constituite „într-un chip cu totul original". Ca orice fenomen, arta trebuie să se supună şi ea unor legi obiective, decurgînd din însăşi natura şi funcţiunile ei. M. Breazu înfăţişează succint aceste legi şi indicarea lor e deopotrivă utilă şi pentru demonstrarea caracterului ştiinţific al esteticii

[3] Marcel Breazu, *Locul şi rolul artei în societate*, în „Cercetări filozofice", III, 1956, nr. 1.

marxist-leniniste, ca și pentru revelarea capacității de gîndire sintetică, la care s-au ridicat, în ultimul deceniu la noi, dezbaterile de idei asupra fenomenului estetic. Opera de artă „include în ea poziția pe care s-a situat, conștient sau inconștient, creatorul ei". Această lege e valabilă „atît pentru operele artei realiste, cît și pentru producțiile antirealiste". O altă lege cu caracter tot atît de general e aceea a necesității concordanței dintre conținutul și forma operei de artă; fără de respectarea acestei legi, nu poate exista arta. Alte legi se referă în special la arta realistă: precum necesitatea oglindirii veridice a realității, fără de respectarea căreia se cade sau în ignorarea luptei contrariilor, ajungîndu-se la idilism, sau, dimpotrivă, la o viziune negativă a vieții, lipsită de încrederea în triumful final al binelui [4].

§ 3. Arta și viața

O amplă discuție a fost în schimb generată de problemele legate de funcțiunea cognitivă a artei. Confuziile posibile dintre specificul cunoașterii realității prin artă și cel al cunoașterii vieții prin știință și etică au necesitat această dezbatere, cu atît mai mult cu cît estetica marxist-leninistă accentuează așa de hotărît funcția cognitivă a artei, spre deosebire de esteticile decadente, care tind spre falsa ei înfățișare ca simplu joc al frumosului, ca plăcută trecere de vreme sau ca o formă de evadare din epocă.

A enunța lapidar: „arta e gîndire în imagini" e necesar dar nu e suficient [5]. O primă și importantă distincție a artei de știință constă în raportul specific dintre general și particular: „Imaginea artistică folosește și elemente ale gîndirii științifice, dar specificul ei stă în faptul că pune în primul plan aspectul lor particular, semnificativ pentru generalul esenței către care ne prilejuiește să pătrundem, dar care în primul rînd se adresează sensibilității artistice și nu rațiunii noastre". Apoi e faptul că „în creația imaginii artistice se pune în mișcare în primul rînd intuiția senzorială", care se întemeiază pe o excepțională capacitate de a sesiza concretul, caracteristică fiecărui creator de artă, și pe care o datorează complexității și fineței organelor sale de simț. Concreteța senzorială a imaginii artistice, impresia de spontaneitate, de lipsă de efort în întruparea ei în materialul specific fiecărei arte, măresc emoția estetică a contemplatorului, diferențiind și mai mult cunoașterea pe care o aduce opera de artă față de cea științifică.

Insistîndu-se asupra concreteței specifice a operei de artă — spre a se da răspunsul cuvenit detractorilor esteticii marxist-leniniste, care o acuzau că ignoră acest caracter propriu creației artistice — se putea ivi primejdia de a cădea în cealaltă extremă, și anume pe poziția însăși a apărătorilor disperați din Occident ai „autonomiei esteticului". În dezbaterile asupra artei, în ultimul deceniu, aceasta nu s-a întîmplat

[4] A se vedea și Andrei Băleanu, *Despre caracterul obiectiv al legilor artei*, în „Cercetări filozofice", II, 1954, t. II.

[5] M. Breazu, *Specificul cunoașterii artistice*, în „Cercetări filozofice", IV, 1957, nr. 1.

însă. Dimpotrivă, analizîndu-se amănunţit diferenţa dintre nucleul ideologic al operelor de artă şi cel al lucrărilor de ştiinţă, s-a subliniat importanţa funcţiunii cognitive a artei, dar s-a lămurit în acelaşi timp cum această funcţiune se îndeplineşte în opera de artă prin intermediul realizării sale artistice. Dezvoltarea şi rafinarea simţurilor umane prin multimilenarul proces al muncii, aşa cum a arătat Marx, saltul calitativ de la „simţurile biologice" la cele „umane subiective", se dezvoltă mai cu seamă datorită artei : „Plăcerea urechii muzicale şi a ochiului care percepe frumuseţea formei depăşeşte senzorialitatea şi îşi aruncă ancora în ape mai adînci ale conştiinţei omeneşti. Prin intermediul funcţiei estetice a artei, se realizează un racord puternic între senzorialitate, afectivitate şi inteligenţă". În acelaşi timp, se precizează că elementul concret-senzorial, deşi indispensabil operei de artă, „nu e elementul determinant", pentru că numai ideea, prin forţa ei ordonatoare, îi dă sens şi valabilitate universală [6].

Filozofia idealistă denaturează raporturile dintre estetic şi etic, ca forme ale conştiinţei sociale, în acelaşi mod în care am văzut că denaturează relaţia dintre frumos şi adevăr, dintre artă şi ştiinţă. Şi anume, sau le absolutizează pe fiecare în parte, decretînd „autonomia" eticului, ca şi cea a esteticului, sau le relativizează cu totul, contestînd existenţa obiectivă a binelui, la fel ca şi pe cea a frumosului. Într-o trecere sumară în revistă a problemei s-a amintit că, prin însăşi esenţa sa, ca „modalitate specifică de reflectare a realităţii şi în acelaşi timp ca mijloc de transformare a ei", arta capătă implicit un conţinut etic şi o funcţiune etică [7]. Cercetînd în profunzimi ţinuta spirituală a omului, atitudinea lui faţă de moravurile societăţii în care trăieşte, luminînd idealurile lui de viaţă, arta va avea implicit şi un conţinut etic.

Sinteza tuturor acestor discuţii a fost realizată relativ de curînd de M. Breazu, într-o carte de o deosebită pondere ştiinţifică [8]. Propunîndu-şi să analizeze, plecînd de la fapte, în lumina materialismului dialectic şi a materialismului istoric, funcţiunea cognitivă a artei, aşa cum declară autorul cu modestie, împrejurarea că această funcţiune nu poate fi izolată de celelalte l-a obligat să poposească şi asupra întregului complex de aspecte şi rosturi ale artei, în momentele cînd necesitatea unor astfel de popasuri s-a ivit.

O dezbatere care a revenit mereu în arena publicisticii noastre — am zice că ea nu se va încheia niciodată, datorită permanent reînnoitei sale actualităţi — este aceea a raportului dintre artă şi viaţă. Referinţele şi părerile în această privinţă au fost atît de numeroase, încît, spre a nu cădea în simplă enumerare, ne vom limita la schiţarea cîtorva aspecte mai semnificative din problematica raporturilor dintre literatură şi viaţă. S-a argumentat astfel cu dreptate „că arta nu cristalizează decît în soluţiile saturate de existenţă, că scriitorul nu poate crea valabil decît dacă e posesorul unei dense experienţe de viaţă" [9].

---

[6] M. Breazu, *Idee ştiinţifică şi idee artistică*, în „Viaţa românească", X, 1957, nr. 7.
[7] D. Costea, *Conţinutul etic şi estetic al operei literare*, în „Iaşul literar", X, 1959, nr. 6.
[8] Marcel Breazu, *Cunoaşterea artistică*, Bucureşti, 1960.
[9] Paul Georgescu, *Profilul literaturii*, în *Încercări critice*, Bucureşti, 1957.

Însăşi viaţa pe care o duc oamenii în orînduirea socialistă impune nu numai artei, ci şi esteticii, în zilele noastre, un cerc mult mai larg şi mai complex de aspecte noi decît cel pe care îl aveau în faţă estetica şi arta în societatea capitalistă. În conştiinţa socială a omului de astăzi — care trăieşte în socialism — interpretarea politicului, a esteticului şi a eticului nu mai e doar o problemă a educaţiei prin şcoală, ci o realitate uriaşă, incomparabil mai bogată în aspecte. „Dacă în conştiinţa socială a comunei primitive am avut de-a face cu un sincretism al valorilor, încă nediferenţiate între ele; şi dacă, ulterior, de-a lungul istoriei, diferenţierea valorilor a putut să ducă pînă la iluzia abil întreţinută de ideologii burghezi a „autonomiei" aceleiaşi valori, astăzi conştiinţa socialistă apare, în lumina ideologiei marxist-leniniste, ca o conştiinţă sintetică, unitară" [10]. Dar în însuşi domeniul frumosului, complexitatea noii societăţi ridică o multitudine de noi aspecte. Frumosul a devenit nu numai o preocupare de masă în socialism, ci şi un bun al maselor, o realitate cotidiană a vieţii lor. Preocuparea pentru frumos — în sensul amplorii din ce în ce mai mari a mişcării artistice de amatori: cenacluri literare, cercuri de artă plastică, echipe de dansuri, formaţii orchestrale, brigăzi artistice de agitaţie — depăşeşte frecvent sfera propriu-zisă a artei şi trece în domeniul tehnicii, al frumosului decorativ: al locului de muncă şi al locuinţei, al edilităţii oraşelor şi satelor, ca şi al căilor de comunicaţie dintre ele, al mobilierului, ca şi al ambalajului în care se vînd şi al vitrinelor în care se expun produsele de larg consum. Toate acestea lărgesc considerabil sfera întrebărilor la care trebuie să răspundă astăzi estetica socialistă şi îi pun probleme adesea inedite.

În mod firesc astăzi, un tînăr poate să spună cu seninătate că adevărul vieţii, pentru un scriitor contemporan, e un „adevăr poetic" [11]. Literatura, în general, a devenit astăzi „poezie" în sensul larg al cuvîntului, mai mult ca oricînd, nu numai pentru că participă la frumuseţea vieţii maselor, ci şi pentru că poate fi din nou „vizionară". Nu însă îndreptîndu-se spre utopie, ca gîndirea generoşilor în trecut, ci spre imaginea care se desenează de pe acum, a armonioasei societăţi viitoare.

Şi tot atît de firesc s-a pus şi problema cunoaşterii cît mai extinse a acestei vieţi de către scriitorul contemporan. S-a născut întrebarea: poate ajunge scriitorul la această cunoaştere numai prin biografia sa, adică numai prin mişcările obişnuite ale vieţii unui om între semenii săi? De aici, problema aparte a „documentării", a modalităţilor de a cunoaşte şi mai amplu complexitatea vieţii sociale de astăzi. Discuţia a făcut să curgă destulă cerneală, născîndu-se întrebarea dacă nu cumva reportajul „literar", ca şi „genul scurt", mai ales schiţa, ar trebui să constituie o ucenicie obligatorie pentru orice tînăr scriitor. Ea nu s-a sfîrşit încă. Vom însemna aici opinia că „documentarea scriitorului e propria sa viaţă; ea va fi cu atît mai bogată, cu cît mai variată şi mai plină va fi existenţa umană şi cetăţenească a scriitorului talentat" [12].

---

[10] M. Breazu, *Estetica şi viaţa*, în „Contemporanul", 1962, nr. 14 (808).
[11] Lucian Dumbravă, *Adevărul vieţii — adevăr poetic*, în „Iaşul literar", XI, 1960, nr. 2.
[12] Mihai Novicov, *Creaţie şi cunoaşterea vieţii*, în „Gazeta literară", VIII, 1961, nr. 51 (405).

Cu spiritul său universal, G. Călinescu relevă alte aspecte ale raportului dintre artă şi viaţă. În contemporaneitate, se impune atitudinea artistului faţă de marile probleme de existenţă ale întregii omeniri la ora actuală: „teama de războiul exterminator, setea de pace constructivă, dorinţa de libertate a popoarelor" [13]. Pe de altă parte, faptul că „azi, în lumea capitalistă, se cultivă cu furie ostentativă o artă abstractă", care „zice *nu* oricărei tendinţe de a figura vreun aspect al vieţii ce nu cade sub simţuri", impune de asemenea o luare de atitudine a creatorului de artă. În consecinţă, „viaţa din arta adevărată trebuie să fie ea însăşi precumpănitor frumoasă", adică „adîncă, sănătoasă, înalt umană", şi viaţa aceasta există: sînt „eroii ştiinţei şi ai artelor, oamenii simpli care muncesc şi dau un salt enorm civilizaţiei, conducătorii popoarelor la libertate"...

Toate acestea trebuie să facă parte din însăşi substanţa sufletească a artistului. El trebuie să posede „o mare cunoaştere a vieţii, pe toată extensiunea ei" [14]. Numai astfel poate urmări „esenţa adevărului, credibilul, ceea ce pare oricui adevărat". În acelaşi timp, trebuie să posede acel „simţ al universalului", prin care să aleagă din viaţă „semnificativul" — evitînd senzaţionalul faptului divers — şi să ştie cît să mărească imaginea, cît să-i îngroaşe trăsăturile, ca să surprindă, să mişte sufletul contemplatorului de artă, fără să cadă în fantastic.

O anumită formă reală a fantasticului o întîlnim în natură, cu deosebire în erele preistorice de dinaintea apariţiei omului. În „elanul ei vital", în experimentarea formelor celor mai potrivite de viaţă, natura a cheltuit atunci şi mai consumă încă uneori" o imaginaţie exagerată, în timp ce omul, din primul moment cînd s-a simţit salvat de terorile imaginaţiei dezordonate a primitivului, a realizat perfecţiunea statuariei eline" [15].

Pe aceeaşi paralelă între imaginaţia prelungind în arta greacă antică liniile realităţii şi între delirul imaginaţiei scăpat de controlul realului, ca în arta abstracţionistă, care ajunge să producă „nişte pure vise absurde", G. Călinescu analizează „noţiunile de *vis*, *şarjă*, *himeric* în cuprinsul realismului" [16]. Himerele create de arta antică — de pildă centaurul — erau idei avîndu-şi punctul de pornire în realitate, exprimînd o reflecţie asupra ei, ca aceea a înţelegerii armonioase dintre cal şi călăreţ. În arta modernă „himerismul" a apărut adesea ca „un metod aspru de critică socială", precum în gravurile şi acvafortele lui Goya.

De fapt — în ceea ce priveşte consideraţiile asupra raportului dintre artă şi viaţă — ne aflăm pe terenul uneia din cele mai vii mişcări de idei din literatura noastră ideologică, în ultimul deceniu. Pentru M. Novicov, „idealul estetic pe care şi-l elaborează societatea umană e în fond totalitatea reprezentărilor despre viaţă, aşa cum ar trebui să fie, pentru ca nimic să nu-l stingherească pe om să fie *OM*, cu alte cuvinte *să creeze*,

---

[13] G. Călinescu, *Arta şi viaţa*, în „Contemporanul", 1962, nr. 44 (838).

[14] G. Călinescu, *Criteriul adevărului*, în „Contemporanul", 1963, nr. 35 (881).

[15] G. Călinescu, *Natura şi arta*, în „Contemporanul", 1961, nr. 4 (746).

[16] G. Călinescu, *Realitate şi himeră*, în „Contemporanul", 1957, nr. 22 (556).

să-şi afirme cît mai deplin esenţa" [17]. M. Breazu analizează problema „tipicului" ca „problema centrală a artei realiste, problema oglindirii adecvate a *esenţei* realităţii în opera de artă, în modalitatea specific estetică" [18].

În ceea ce priveşte „veridicitatea" ca o condiţie *sine qua non* a artei, se subliniază că ea este în fond o problemă „a unităţii constatării cu aprecierea" realităţii, luîndu-se atitudine împotriva concepţiilor estetice idealiste despre raporturile artei cu realitatea [19]. M. Breazu porneşte de la constatarea că „în cunoaşterea artistică — în opera de artă, ca şi în procesul de receptare a acesteia — nu putem neglija existenţa autentică nici a realităţii obiective materiale, existenţa naturii şi mai ales a societăţii, nici existenţa autentică a realităţii *subiectului* care gîndeşte, simte, cunoaşte şi voieşte" [20].

Atenţia dată de estetica socialistă raportului dintre artă şi viaţă îşi are corolarul ei firesc — atunci cînd se ajunge la analiza însăşi a operei de artă — în frecvenţa examinării relaţiei dintre conţinut şi formă în creaţia artistică.

În opoziţie cu degenerarea atît de frecventă a esteticii burgheze în formalism, se pledează pentru o estetică a fondului operei de artă [21]. Se înfăţişează şi se analizează sistematic opiniile clasicilor marxism-leninismului asupra relaţiei dintre conţinut şi formă [22] sau se referă în mod special la „teza binecunoscută a lui Marx despre caracterul neutru al tehnicii şi al limbii, sub unghi social-ideologic" [23].

O sinteză tinerească, mai mult polemică decît sistematică — în care capitolele fundamentale despre conţinut, formă şi unitatea lor dialectică sînt dublate de o colecţie de „fişe ilustrative" tratînd diferite aspecte ale lor în arta realist-socialistă, în contrast cu cea decadentă a lumii capitaliste — a întreprins-o Andrei Băleanu [24].

§ 4. Categoriile estetice

După cum era şi natural — estetica marxist-leninistă fiind în fond o filozofie revoluţionară, dezvoltîndu-se şi nuanţîndu-se în pas cu mersul revoluţionar al artei realist-socialiste — vechile categorii estetice au fost supuse unui atent examen critic. S-au dat noi interpretări unora dintre ele,

---

[17] Mihai Novicov, *Despre idealul estetic al epocii socialismului*, în *Realism, realism critic, realism socialist*, Bucureşti, 1961, p. 7—8.

[18] Marcel Breazu, *Cu privire la tipic şi esenţial în artă*, în „Cercetări filozofice", IV, 1956, nr. 6.

[19] Gr. Smeu, *Despre veridicitate ca element fundamental în arta autentică*, în „Cercetări filozofice", VI, 1959, nr. 6.

[20] Marcel Breazu, *Veridicitatea şi caracterul popular al artei*, în „Cercetări filozofice", VII, 1960, nr. 3—4.

[21] Leonard Gavriliu, *Introducere la o estetică a conţinutului*, în „Scrisul bănăţean", VII, 1957, nr. 7.

[22] Mihai Novicov, *Învăţătura marxist-leninistă despre conţinut şi formă şi aplicarea ei la studiul creaţiei artistice*, în „Revista Universităţii C. I. Parhon", seria Şt. soc., 1956, nr. 2 — 3

[23] Andrei A. Lillin, *Modalitate estetică şi mijloace artistice*, în „Scrisul bănăţean", XII, 1961, nr. 12.

[24] Andrei Băleanu, *Conţinut şi formă în artă*, Bucuresti, 1959.

în raport cu noul conţinut de viaţă literară, s-a constatat căderea în desuetudine a altora, prin pierderea conţinutului din realitate, s-a semnalat şi comentat ivirea unor noi categorii, impuse de acelaşi proces al vieţii în necontenită transformare.

Ideile lui Lenin despre frumos au fost evocate în primul rînd [25]. Subliniind că „frumosul e principala formă de manifestare a esteticului", un dat „veşnic prezent în istoria omenirii", I. Ianoşi constată că astăzi, „pentru prima oară în istorie, satisfacerea setei de frumos devine o obligaţie de stat, o obligaţie trasată de către partid tuturor făuritorilor de bunuri materiale şi spirituale. Aria răspîndirii frumosului se lărgeşte treptat şi într-un ritm rapid, în strînsă legătură cu mişcarea în profunzime. Frumosul pătrunde în toate sferele vieţii materiale, ca şi în ale celei morale, unde „frumosul devine temelia relaţiilor dintre oameni, a raporturilor dintre tovarăşi, prieteni, părinţi, copii, îndrăgostiţi". Subliniind că „acum ca niciodată se adeveresc spusele lui Cernîşevski : « frumosul este viaţa »", Ianoşi însemnează implicaţiile acestei realităţi asupra ponderii categoriei de frumos în estetica socialistă, constatînd că ea „se îmbogăţeşte infinit în conţinut, se extinde, se ramifică, se diferenţiază" [26].

G. Călinescu meditează asupra realizării frumosului însuşi în noua artă socialistă. Pornind de la adevărul că subiectul însuşi al artei, omul, apare într-o nouă măreţie, deoarece muncitorul chinuit şi revoltat de ieri astăzi e stăpînul liniştit al destinului său, G. Călinescu întrevede o nouă artă clasică, statuară : „Muncitorul din lumea socialistă se îndreaptă cu paşi siguri spre adevărata frumuseţe integrală. În această lume s-a produs şi o modificare a regimului gîndurilor, de natură a determina o conformaţie mai echilibrată. Revoluţionarul de altă dată putea fi mistuit de indignare faţă de prezentul lui şi de speranţa în viitor, viaţa lui morală se aduna în chip excesiv în ochi şi pe faţă, făcîndu-l prea expresiv. Acum omul nou merge liniştit şi raţional spre construcţia viitorului. Fizionomia defensivă şi suspicioasă face loc unei ţinute energice şi calme".

În lumina acestei noi realităţi, G. Călinescu revizuieşte vechile păreri, teoretizate şi la noi de Titu Maiorescu, asupra relaţiei dintre suferinţa artistului şi creaţia sa de artă : „Nici durerea, nici veselia nu ajută ivirii operei de artă, cel puţin în momentul paroxismului. Tot ce e patologic produce ori stupoare, ori nervozitate şi spiritul pierde gustul marilor ficţiuni semnificative". O artă statuară, calmă, nu poate ieşi — oricît ar părea de surprinzător — decît dintr-o atitudine eroică în faţa vieţii : „Numai o durere învinsă, fără a fi negată fenomenologic, o durere transformată în victorie asupra naturii noastre nervoase, transportată din domeniul subiectiv al nevralgiei în idee universală, poate fi germen de poezie" [27].

În raport cu realitatea vieţii în socialism, G. Călinescu reexaminează şi relaţia dintre frumosul realului şi cel al operei de artă : „frumosul în

---

[25] George Munteanu, *Semnificaţia leninistă a conceptului de frumos*, în „Contemporanul", 1960, nr. 13 (703).

[26] I. Ianoşi, *Socialismul şi valorile estetice*, în „Gazeta literară", VIII, 1961, nr. 21 (375).

[27] G. Călinescu, *Despre pathos*, în „Contemporanul", 1960, p. 19 (708).

domeniul realului e coeficientul moral, iar în artă expresivul". Afirmînd că „artistul pictează suflete", G. Călinescu prinde prilejul de a diferenția concepția statuară a artei din zilele noastre, de cea a antichității eline și a Renașterii rafaelite : „Insistînd asupra armoniei fizice, în ținută imperturbabilă (așa-zisul calm clasic), artiștii au creat oameni superbi, dar prea « divini ». Îndată a venit răsturnarea și coborîrea spre o lume mai « urîtă », dar mai bogată sufletește, mai plină de contradicții" [28]. Folosind științific legea unității stilistice a operei de artă, G. Călinescu dă un sens nou faimoasei echivalări romantice a frumosului și urîtului ca subiecte ale artei. Unitatea de stil, exprimînd o trăsătură puternică a realității, poate produce impresia „expresivului", deci a frumosului, chiar cînd se înfățișează o realitate mizeră, nu hidoasă. Rezultatul e un „frumos al urîtului" în artă. Dimpotrivă, „hibridul" e un „urît al frumosului", fiind „dușmanul expresivului, al luminosului și al tenebrosului, în sfîrșit al artei" [29]. Cît despre „perfecțiune" ca *summum* al frumuseții în artă — în ambele sensuri și ca subiect din natură și ca obiect creat de om —, G. Călinescu o vede nu în „ideal", în sensul clasic al geometriei ireproșabile, ci tocmai în sensul real, al apropierii de realitatea vieții : „Operele naturii nu sînt niciodată desăvîrșite, adică de o lucrătură exactă. O figură omenească perfectă ne-ar produce efectul artificialului, ca și chipurile de ceară. Epoca lui Canova a excelat în această fadoare de acurateță. Opera de artă trebuie să pară ieșită din mîna omului, iar nu din mașină, și o greșală e uneori un accident fericit" [30].

O foarte interesantă problemă — plină de semnificații pentru complexitatea și subtilitatea raporturilor dintre viață și literatură în țările socialiste — o pune situația actuală a categoriei *tragicului* în realismul socialist [31]. Esența tragicului stă în primul rînd în prăbușirea fără vină a unei înalte valori umane, în frîngerea aspirațiilor care nu sînt numai ale sale, ci ale unei întregi categorii sociale — ale unui popor, ale unei epoci chiar — sub povara superstiției, a cruzimii, a geloziei celor care dețin puterea, aliați sau reprezentanți ai obscurantismului. În acest sens, tragicul e o categorie specifică, majoră, a artei oricărei forme de societate antagonică, apăsată de superstiție în trecutul cel mai îndepărtat și de exploatare pînă la orînduirea capitalistă, care generează în masă un alt tragic decît cel antic : acela al ființelor umile, trăind sub regimul sfărîmării lente a tuturor speranțelor, a tuturor iluziilor, sub presiunea rece a inumanului mecanism al capitalismului. Întrebarea care se pune este, dacă într-o societate neantagonică, precum e cea socialistă, mai e loc pentru tragic. O privire superficială a putut duce la minimalizarea posibilității de existență a tragicului în literatura socialistă, la viziunea idilistă a lipsei de conflicte puternice în această societate. O altă atitudine, opusă, marcată îndeosebi în estetica burgheză actuală, ca și în cea a revizioniștilor, a fost aceea a hipertrofierii prezenței tragicului în pro-

[28] G. Călinescu, *Frumusețea*, în „Contemporanul", 1962, nr. 50 (844).

[29] G. Călinescu, *„Frumosul urîtului" și „urîtul frumosului"*, în „Contemporanul", 1962, nr. 35 (829).

[30] G. Călinescu, *Perfecțiunea*, în „Contemporanul", 1960, nr. 38 (727).

[31] Ion Ianoși, *Socialismul și valorile estetice*, în „Gazeta literară", VIII, 1961, nr. 21 (375).

cesul de construire al societăţii noi. I. Ianoşi conchide cu dreptate că, în această formă de viaţă socială, sfera şi ponderea tragicului se restrîng simţitor, deoarece socialismul, departe de a tinde la distrugerea valorilor umane, urmăreşte tocmai apărarea şi potenţarea lor. Pe măsură ce se va înainta în realizarea societăţii comuniste, va dispărea cu totul factorul exterior care generează tragicul, şi anume apăsarea, de astădată indirectă, de departe, a societăţii capitaliste, prin ideologia ei, ale cărei rămăşiţe sau a cărei infiltrare poate duce eroul la greşeli pe care să le plătească scump. Dar va rămîne sursa internă a tragicului, localizată chiar în sufletul omenesc : „neconcordanţa dintre aspiraţiile crescînde şi posibilităţile biologice limitate", „întîmplarea tragică", o hipersensibilitate a eroului în relaţiile lui cu ceilalţi oameni, în prietenie, în dorinţa de a-şi manifesta capacitatea creatoare.

Evident, chiar aceste puncte generatoare se restrîng mult, prin influenţa colectivului asupra individului, prin organizarea din ce în ce mai perfectă a mecanismului social de prevenire a accidentelor fizice şi sufleteşti, prin progresul necontenit al tehnicii, şi în consecinţă se va diminua şi aspectul tragic în existenţa oamenilor, în viaţă, ca şi în literatură. În schimb, pierderea aceasta estetică e compensată prin creşterea şi transformarea internă a altor categorii estetice, precum aceea a *sublimului*. În estetica socialistă, după cum subliniază oportun I. Ianoşi, centrul de greutate al sublimului se deplasează vizibil de la natura fizică spre cea umană. Estetica clasică vedea principala sursă a sublimului în măreţia calmă sau înfricoşătoare a naturii : munţii, cascadele, fluviile colosale, oceanul furtunos, cerul înstelat, omul luptînd izolat cu natura, ca erou mitologic, sau cu forţe umane copleşitoare, ca războinic, ca răzvrătit. În estetica socialistă, accentul cade pe sublimul maselor care făuresc acum conştient istoria, pe acţiunea lucidă a conducătorilor ce reprezintă aspiraţiile lor. Perspectiva sublimului în arta socialistă creşte tot atît de amplă şi de înaltă ca şi acţiunea maselor.

În acelaşi timp, contradicţiile neantagonice din sînul societăţii socialiste duc în mod firesc la soluţionarea lor în artă prin categoria complementară faţă de tragic : aceea a *comicului*. Nu avem încă de înregistrat o privire teoretică de sinteză asupra acestui aspect în literatura noastră actuală, dar dezvoltarea pe care au căpătat-o comedia, ca şi proza umoristică, va aduce în mod firesc şi asemenea sinteze.

Nu trebuie să uităm a semnala că, în consonanţă mai apropiată cu patosul epocii noastre, care e totuşi mai simplu, mai firesc în accente decît cel antic de exemplu, categoria sublimului tinde a fi înlocuită prin cea a monumentalului. În recentul său studiu asupra romanului [32] — care a stîrnit la noi atîtea discuţii fructuoase —, I. Ianoşi încearcă să dea un alt conţinut noţiunii de „monumental" în literatură. Pornită de la arhitectură, unde o anumită proporţie şi direcţie a liniilor putea da unei opere perspectiva măreţiei, chiar dacă dimensiunile nu erau gigantice, noţiunea aceasta trecuse, cu acelaşi conţinut, şi în estetica celorlalte arte. I. Ianoşi a fost ispitit să-i dea alt conţinut sufletesc, intrinsec operei de artă, făcînd

[32] Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, Bucureşti, 1963.

din ea o categorie estetică : aceea a *monumentalului*. Rezultatul a fost într-o privință altul decît cel scontat. „Monumentalul" apare în demonstrația lui I. Ianoși ca „o altă formă a sublimului". Deși studiul, în economia lui, e consacrat exclusiv modalității monumentalului în roman, situația aceasta l-a obligat pe autor să discute categoria monumentalului în capitolul I al cărții pe planul artei *în general*, ceea ce s-a remarcat în numeroasele discuții pe marginea studiului lui Ianoși, asupra căruia vom reveni cînd va fi vorba de roman ca specie epică.

În încheierea acestei schițe a discuțiilor din domeniul esteticii în anii puterii populare, trebuie să accentuăm încă o dată că, pe lîngă misiunea de clarificare a problemelor ei fundamentale și de îndrumare a vieții literare din patria noastră, prin perspectivele pe care le-a deschis, estetica realismului socialist și-a păstrat permanent caracterul ei revoluționar. A fost și este mereu o filozofie combativă, intransigentă față de izolatele înțelegeri eronate, dar mai ales împotriva devierilor la care supun esența și menirea artei curentele decadente din cultura Occidentului. Această luptă neobosită, dusă cu o mare complexitate de mijloace — de la discuția rece, științifică, la incisivitatea satirei și de la pledoaria caldă pentru valorile și sensurile artei realist-socialiste pînă la violența pamfletului față de formele de degenerare ale acestora în lumea capitalistă —, va rămîne unul din titlurile de onoare ale esteticii române în aceste două decenii [33]. În toată această acțiune de clarificare partidul a dat directivele esențiale și și-a spus cuvîntul cînd a fost necesar, luminînd ca un far drumurile dezvoltării artelor în patria noastră.

Partidul a îndrumat cu o desăvîrșită claritate principială, cu fermitate, cu răbdare și înțelepciune, pe scriitori și artiști, către înțelegerea și realizarea, în operele lor, a principiului fundamental al esteticii marxist-leniniste, că arta este nu numai o formă de oglindire a vieții, ci și de interpretare a ei, în sensul celor mai înalte idealuri ale popoarelor și ale umanității.

Îndrumarea principială dată de partid în acest sens major a fost, de la început, limpede și constantă, în aceste două decenii ale revoluției culturale în patria noastră. În 1946, la întîlnirea cu intelectualii, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej le-a arătat că „artiștii sînt chemați să cînte imnul muncii, generatoare de bucurie și viață îmbelșugată. Menirea lor nu este să amuze cercurile restrînse, care se socotesc elite. Menirea lor este să fie ecoul sonor al epocii lor" [34]. Iar în Raportul înfățișat la istoricul Congres al III-lea al Partidului Muncitoresc Român, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej a înfățișat făuritorilor artei aceleași adevăruri fundamentale : „Avîntul uriaș al forțelor creatoare ale poporului oferă o sursă

[33] G. Călinescu, *Arta nu e gratuită*, în „Contemporanul", 1959, nr. 46 (684); Andrei Băleanu, *Semnificația politică a „neutralismului în literatură"*, în *Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste*, București, 1960; Ovid S. Crohmălniceanu, *Deplasarea centrului de greutate al decadentismului*, în „Viața românească", I, 1948, nr. 3—5; G. Călinescu, *Abstracționismul muzical*, în „Contemporanul", 1960, nr. 6 (695); G. Călinescu, *Artistul paiață*, în „Contemporanul", 1961, nr. 3 (745).

[34] „Scînteia", XVI, 1946, nr. 678, 16 nov.

inepuizabilă de inspiraţie pentru scriitorii şi artiştii noştri. Dezvoltînd rezultatele pozitive obţinute în ultimii ani în lărgirea tematicii şi îmbogăţirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografiei, creatorii noştri au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor exigenţe artistice şi ideologice ale partidului şi poporului. Pentru aceasta se cere, în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendinţa de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de « aleşi »; se cere îndeosebi cunoaşterea aprofundată a realităţilor, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent al artistului cu oamenii muncii — viitori eroi ai operelor sale. Numai astfel în paginile cărţilor, în operele de artă va pulsa din plin viaţa noastră atît de bogată, cu faptele ei măreţe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase" [35].

II. TEORIA LITERATURII

Dacă luăm termenul de *artă* în înţelesul său — acela de însuşire a realităţii de către om, prin imagini concret-senzoriale —, teoria literaturii face parte din complexul teoriei artei. Dacă îl luăm însă într-un sens mai restrîns — acela al oglindirii realităţii prin imagini care pot fi percepute direct prin simţuri —, teoria literaturii constituie un corp aparte faţă de teoria artei, tot aşa cum, mai ales în ultimul timp în limbajul curent, literatura ocupă un loc aparte faţă de ceea ce numim în mod curent *artă*. Acest loc aparte se datoreşte faptului că — spre deosebire de toate celelalte arte, în care imaginea ce încorporează ideea e percepută direct, prin simţul văzului sau auzului — în literatură, ca artă a cuvîntului, imaginea nu ni se transmite direct, prin simţuri, ci indirect, prin cuvinte, din îmbinarea cărora creierul nostru realizează imaginea în care poetul şi-a întrupat ideea. Acest fapt produce un specific mai accentuat al literaturii în raport cu artele concretului vizual sau auditiv.

În afară de aceasta — dat fiind că fiecare epocă a vieţii sociale a omenirii îşi găseşte expresia cea mai adecvată şi mai complexă într-o anumită artă, care devine dominantă, aşa cum au fost arhitectura în evul mediu, artele plastice în Renaştere —, începînd cu iluminismul şi pînă în zilele noastre, lumea de idei din ce în ce mai profundă şi mai multiformă pe care a produs-o ritmul din ce în ce mai rapid şi mai amplu al dezvoltării vieţii umane a impus din ce în ce mai mult literatura pe primul plan al artelor.

În acelaşi timp, creşterea complexităţii vieţii afective a dus — paralel cu dezvoltarea literaturii — la evoluţia multilaterală şi amplă a muzicii, fie sub forma celei simfonice, fie sub cea a operei. Prin însuşi materialul cu care lucrează, cuvintele, literatura e arta cea mai în măsură să exprime, în toate nuanţele, tumultul de idei al gîndirii moderne. În orînduirea socialistă, literatura a fost arta în sînul căreia s-a născut şi s-a concretizat teoria realismului socialist. În acest sens, *poetica* — adică

[35] Gh. Gheorghiu-Dej, *Raport la cel de-al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Român*, în *Articole şi cuvîntări 1959—1961*, Ed. politică, Bucureşti, 1960, p. 103.

teoria literaturii, termenul fiind luat în sensul antic, aristotelic, al cuvîntului, sens păstrat şi în cuvîntul german *Dichtung*, cuprinzînd deci în sfera lui întreaga literatură, atît în versuri, cît şi în proză — a devenit prima vioară în concertul complex al teoriilor asupra artei, a devenit reprezentativă şi pentru teoria celorlalte arte.

Ne vom limita deci de aici înainte examenul dezvoltării filozofiei artei, în cele două decenii de la Eliberare, la teoria literaturii, cu atît mai mult cu cît poezia reprezintă obiectul de bază al studiului nostru profesional, ca istorici literari în primul rînd.

Arta, la singular, e o abstracţiune. În fond, există numai arte: poezia, pictura, muzica, arhitectura etc. Această diversitate îşi are originea obiectivă în însăşi complexitatea activităţii umane pentru însuşirea artistică a realităţii. Iar aceasta, la rîndul ei, îşi are sursele în însăşi multitudinea de aspecte fenomenale ale vieţii, ca şi în bogăţia de înfăţişări estetice ale realităţii însăşi. În acest sens, pornind de la sincretismul ce a caracterizat primele manifestări de artă ale omenirii, complexitatea genurilor artei a crescut mereu, ivindu-se arte noi, unele desprinzîndu-se de altele mai vechi şi constituindu-şi o fiinţă aparte. Complexitatea vieţii moderne a accelerat şi aici ritmul. S-au ivit cinematografia şi televiziunea, reportajul fotografic şi literar, îmbinînd imaginea vizuală cu cea vorbită, după ce în trecutul nu prea depărtat se constituiseră ca artă opera, opereta şi comedia muzicală, îmbinînd cuvîntul cu melodia.

Pe de altă parte însă, legea unităţii în diversitate — care e fundamentală atît pentru viaţa naturii, cît şi pentru gîndirea omenească — funcţionează şi aici, împingînd evoluţia artelor şi în sensul contrariu: al apariţiei unor arte sintetice, care îmbină în fiinţa lor mai multe arte. Astfel s-a întîmplat în trecutul apropiat cu opera, iar astăzi cu cinematograful, arte care îmbină într-o sinteză multilaterală imaginea mişcării omeneşti cu statica arhitecturală a decorurilor, cu mişcarea de sunete a vorbirii şi a muzicii. Diversificarea analitică şi îmbinarea sintetică a artelor sînt procese paralele, care nu se exclud, ci coexistă.

Acelaşi proces dual se petrece — din aceleaşi cauze — şi între genurile specifice fiecărei arte, deci şi în sînul literaturii.

Diversitatea vieţii însăşi a impus şi în literatură o diversitate de moduri de a oglindi, care a determinat naşterea genurilor literare: liricul, epicul, dramaticul. La rîndul lor, genurile s-au diversificat prin străduinţele artiştilor de a găsi formele cele mai adecvate pentru fiecare complex aparte de conţinut al vieţii: speciile.

Complexitatea vieţii literare moderne duce pe de o parte la ştergerea graniţelor rigide dintre genurile şi speciile literaturii, la structuri fluide ale acestora, nuanţîndu-se în forme de tranziţie, ca şi în îmbinări mai complexe de forme. Pe de altă parte, duce la diversificarea genurilor şi a speciilor, la sfărîmarea unora, dînd naştere unor forme aparte sau pe cale de constituire autonomă. De exemplu, romanul tinde să capete din ce în ce o mai mare fluiditate, o structură proteică, îmbinînd epicul cu liricul, evocarea cu analiza, naraţiunea cu dialogul dramatic; în schimb, reportajul literar se depărtează de epica propriu-zisă, renunţînd la ficţiune,

dar nu se desprinde cu totul de ea, păstrînd toate mijloacele ei artistice esenţiale.

Teoria literaturii a trebuit să ţină seama de întreaga complexitate a acestui proces. Literatura, ca şi arta la singular, e o abstracţiune, formele ei generale de existenţă reală fiind genurile şi speciile. În consecinţă, teoria literaturii a fost de la început o *poetică* şi este şi astăzi, în primul rînd, o teorie a genurilor şi a speciilor literare, iar în al doilea rînd teoria metodei de creaţie. În cele două decenii ale puterii populare, teoria literaturii a trebuit să ţină mai mult ca oricînd pasul cu schimbările revoluţionare petrecute în literatură şi, implicit, cu transformările revoluţionare ale vieţii în socialism.

Cercetările, discuţiile, sintezele şi orientările ei s-au grupat astfel firesc în jurul celor două aspecte centrale : teoria genurilor, ca forme generale ale vieţii literare, şi teoria realismului socialist, ca metodă de creaţie literară.

Şi aici însă s-a produs acelaşi proces revoluţionar, ca şi în dezbaterile pe tărîmul esteticii. Şi aici a avut loc aceeaşi continuare şi dezvoltare a tradiţiilor progresiste şi aceeaşi desprindere hotărîtă, aceeaşi opoziţie intransigentă faţă de atitudinea idealistă a poeticilor din trecut. Cunoaşterea materialismului dialectic şi a celui istoric a schimbat profund perspectiva de considerare a fenomenelor. Generalizările întreprinse prin teoria genurilor literare şi-au pierdut caracterul static din trecut, urmînd dinamismul vieţii literare însăşi. Viziunea statică asupra genurilor şi speciilor — determinată în trecut de poziţia idealistă în faţa vieţii sociale — impunea considerarea lor ca realităţi eterne, imuabile. De aici, tendinţa de a crea *sisteme* în teoria literaturii, ca şi în estetică, adică monumente de gîndire îndelung meditate, închegate rotund, desfăşurate geometric şi şlefuite cu migală, ca şi cum ar fi să dureze secole şi chiar milenii. În al doilea rînd, tendinţa de a crea prin aceste poetici sisteme de judecare şi de ierarhizare a valorii operelor de artă înseşi. Ceea ce intra perfect în cadrul cutărui gen sau cutărei specii era admis în lumea valorilor ; ceea ce nu se integra, era respins. Ceea ce se încadra într-un gen sau într-o specie aşezată pe o treaptă superioară în ierarhia stabilită prin aceste poetici era considerat valoric pe aceeaşi treaptă. Multă vreme astfel, aceste poetici ale trecutului au considerat tragedia ca treapta supremă a creaţiei literare ; au căutat să menţină artificial în viaţă, din respect pentru Homer, epopeea care de fapt decedase din antichitate, şi au respins permanent romanul, impus de un geniu ca Cervantes, fiindcă nu exista în poetica lui Aristotel.

Perspectiva dialectică şi istorică ce caracterizează teoria literaturii fundamentată ştiinţific prin marxism-leninism a impus şi poeticii o transformare revoluţionară. O primă consecinţă a fost stingerea tendinţei de a crea poetici cu caracter de sistemă sau „arte poetice", în genul lui Boileau, în felul lui Horaţiu. În schimb, sînt frecvente meditaţiile despre artă în opera poeţilor înşişi, mărturisind concepţia lor despre poezie şi crezul lor despre menirea ei. Poezia lui Mihai Beniuc e astfel punctată de frecvente meditaţii asupra funcţiunii sociale şi asupra meşteşugului de artist al poetului. La rîndul lor, criticii urmăresc atent viaţa literară, căutînd să-i descifreze direcţiile spre viitor. Ca formă a conştiinţei sociale ajunse la

putința de a se oglindi și orienta pe ea însăși — prin descifrarea legilor vieții literare, spre care o impulsionează caracterul de știință al filozofiei marxist-leniniste —, teoria literaturii are în același timp funcțiuni de îndrumare și de luptă. Cunoscînd viața speciilor literare în trecut, observînd evoluția lor în prezent, teoreticianul genurilor literare îndrumă însăși viața literară, indicînd care sînt speciile ce corespund mai bine momentului social, care au devenit forme prea strîmte sau străine de conținutul de viață nouă al zilelor de azi, care sînt cele ce înmuguresc acum spre a oglindi mai bine viitorul apropiat. Căci dacă ierarhizarea abstractă, impusă de prestigiile unei tradiții învechite sau de rigorile geometrice ale unui sistem original, a căzut pe bună dreptate în desuetudine, există totuși și azi o scară de însemnătăți diferite, a genurilor și speciilor literare. Ea nu mai e însă absolută, judecătorească, ci relativă, în funcțiune de necesitățile momentului social sau de stadiul evoluției literaturii, care face să treacă pe primul plan al atenției scriitorilor și publicului un anumit gen, o anumită specie. Teoria genurilor literare e în același timp și o armă de luptă a culturii socialiste, constatînd confuzia anarhică, formele de degenerare la care au dus și în acest domeniu concepțiile decadente asupra artei.

Teoria literară din cele două decenii și-a îndeplinit cu prisosință toate aceste sarcini: de a observa și descrie, de a îndruma viața literară prin deduceri din scrutarea științifică a fenomenului literar actual și de a lupta fără abatere împotriva a tot ceea ce e promovare a haosului, formalism, diversionism în teoretizările decadentismului din afară.

§ 5. Lirica

În ceea ce privește observarea actualității genurilor literare, s-a constatat stingerea unor specii lirice ca egloga, oda ș.a., precum și tendința de a ceda arheologiei literare o serie de forme fixe ca *pantumul*, *glosa* etc.[36].

Procesul a fost cercetat în amănunțime — în spirit universitar, metodic, începînd cu o examinare a felului cum a evoluat în trecut considerarea teoretică a genurilor și speciilor literare și trecînd la un inventar precis al situației lor în literatura noastră de astăzi — într-un studiu sagace, semnat de S. Iosifescu[37].

De fapt, trebuie să observăm că în domeniul teoriei literaturii se manifestă și mai vizibil decît în estetică fenomenul rarității studiilor de sinteză, de sistematizare teoretică. În cele mai frecvente cazuri, deducerea teoretică se face „pe viu", pornind de la actualitatea concretă: de la o operă a unui scriitor sau de la un grup de opere înrudite, apărute la un moment dat. În acest fel, teoria literaturii se amestecă — adesea aproape inseparabil — cu critica literară. Spre deosebire de studiul lui S. Iosi-

[36] N. Ciobanu, *Condiția prozei scurte și spiritul epocii actuale*, în „Scrisul bănățean", XIV, 1963, nr. 8.

[37] Silvian Iosifescu, *Genuri și specii literare*, în „Viața românească", XI, 1958, nr. 7.

fescu — una dintre excepţii —, vederile teoretice pe care le vom semnala aici sînt extrase din introducerile sau din parantezele unor articole de critică literară.

Alteori, funcţiunea constatatoare şi îndrumătoare majorează funcţiunea teoretică. Aceasta e cazul în discuţia asupra înfloririi *cîntecului*, ca specie lirică legată de muzică, de melodie, în ţările socialiste. În discuţie s-a trecut uşor peste explicaţia socială a acestei înfloriri, legată strîns, deopotrivă, de ascensiunea maselor spre o viaţă frumoasă, înnobilată prin cultură, ca şi de atenţia dată de puterea populară funcţiunii educative a artei. Cîntecul e pe de o parte o expresie firească a optimismului, a sentimentului de bucurie a vieţii, caracteristic maselor în ţările socialiste [38]. Ca specie a liricii culte, e una din verigile importante ale procesului de micşorare treptată a distanţei dintre literatura cultă şi cea populară, unde cîntecul joacă un rol de prima mînă. Prin concursul înaripat al melodiei, funcţiunea mobilizatoare a poeziei este amplificată enorm în cîntec. Mai mult decît aceste explicaţii însă, actualitatea cîntecului a împins pe primul plan unele întrebări legate de însăşi modalitatea existenţei sale artistice în prezent. Faptul că dublura lui muzicală pătrunde mai direct în sufletul omenesc, prin însăşi materialitatea sunetelor, a făcut ca melodia să covîrşească adesea textul poetic şi astfel acesta să fie tratat cu mai puţină atenţie, drept simplu pretext pentru muzică. Şi astfel s-a născut întrebarea: „Un cîntec se scrie oare altcum decît o poezie?" În răspuns — recunoscîndu-se că „există anumite particularităţi: concentrare, o deosebită limpezime a ideilor, o măiastră simplitate a versului etc." — s-a simţit totuşi nevoia, în împrejurările date, să se apese mai mult pe pedala opusă: „specificul cîntecului constă în ... valoarea poetică"; „cîntecul nu trebuie să fie decît un poem care să poată trăi oricînd şi prin el însuşi" [39].

Dimpotrivă, e un fapt cert că *meditaţia*, ca specie lirică aparte — cu tonul ei solemn, cu melancolia ei difuză, aproape ca o stare muzicală, cu decorul corespunzător de singurătate, aşa cum au pregnat-o romanticii —, e în stare de dispariţie. De asemenea, şi meditaţia în formă perceptistică, cu ton aproape didactic, aşa cum o aflăm la clasici.

Inexistenţa ei vizibilă astăzi o face să fie confundată cu ceea ce se numea în trecut, impropriu, *poezie filozofică*, apărînd-o de pretenţia de a se referi „la geneză, mişcare, materie, formulînd metaforic noi sisteme şi teorii filozofice" [40]. De fapt, aşa ceva nu i s-a cerut niciodată şi nici nu i se cere meditaţiei ca specie lirică. Ea a dispărut fiindcă tonul uscat, raţional, al meditaţiei clasice contrazice astăzi însuşi specificul liricii, iar atitudinea melancolică, resemnată, a unui Lamartine sau Grigore Alexandrescu, astăzi e desuetă, poetul socialist fiind un optimist şi un luptător plin de încredere în triumful cauzei sale, care e una cu aceea a maselor şi cu mersul istoriei.

---

[38] Mihai Gafiţa, *Specii literare de mare actualitate*, în „Viaţa românească", IV, 1951, nr. 6 (despre cîntecul de mase, în p. 181—183).

[39] Mihu Dragomir, *Poezie şi cîntec*, în „Viaţa românească", V, 1952, nr. 11—12.

[40] Marin Bucur, *Meditaţia în poezie*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 6 (465).

De fapt, astăzi lirica noastră — ca şi întreaga literatură — e în întregimea ei o „poezie filozofică", întrucît poetul socialist e un cetăţean conştient şi activ, luminat de o filozofie ştiinţifică [41]. Problema e alta aici: e a felului cum poetul ştie să găsească modul cel mai eficient, în funcţiune de structura speciei în care creează şi de tema aleasă, ca ideile să capete viaţă artistică, să nu rămînă simple abstracţiuni.

Frecvenţa unei poezii de puternic accentuată atitudine în ciocnirea dintre două lumi: a păcii şi a socialismului, a războiului rece şi a capitalismului — ca cea din *Surîsul Hiroşimei* de Eugen Jebeleanu şi *Ţie îţi vorbesc, Americă* de Maria Banuş, ca şi din atîtea dintre poeziile lui Mihai Beniuc adresate lumii „de dincolo" — ridică legitim întrebarea dacă nu cumva trebuie să o considerăm ca pe o specie aparte, caracteristică vremii noastre: *pamfletul liric* [42].

Asupra acestui fenomen, G. Călinescu face constatări cu valori de generalizare: „Este de netăgăduit că satira, fabula, speţele poetice incisive şi discursive sînt astăzi consecvent stimulate şi mă aştept să găsesc frumoase producţii de acest soi" [43]. În acelaşi sens, S. Iosifescu pledează pentru *satiră*: „Ne interesează în cel mai înalt grad o poezie cu obiect direct, politic". Constatînd prezenţa poeziei „de dezvăluire critică sau de imprecaţie mînioasă" — care a dăruit valori artistice incontestabile în poezia luptei pentru pace —, S. Iosifescu pledează pentru „satira care foloseşte comicul", modalitate literară care i se pare neglijată astăzi [44]. Revenind, ia apărarea unui „gen oropsit" foarte apropiat, *parodia*, care foloseşte mijloacele mai blînde ale comicului şi care i se pare că suferă din cauza persistenţei vicioasei ierarhizări „pe genuri majore şi minore", subliniind că parodia e „rudă bună" cu caricatura plastică, ce se bucură totuşi de o altă consideraţie [45]. Apariţia în ultimul timp a unor parodii frumos izbutite artistic, ca cele ale lui Marin Sorescu, arată că alarma teoretică nu a fost prea întemeiată.

Generalizînd ceea ce ar putea să fie doar o specie lirică în devenire — paralelă cu cea a reportajului literar în proză —, Eug. Simion vorbeşte de *reportajul liric* ca despre o anume „direcţie" în care se dezvoltă poezia tinerilor, atitudine care ar putea duce la „studiul imagistic" al realităţii. Caracteristicile acestei modalităţi lirice — „prozaizarea voită a versului", abandonarea „elementului de încîntare poetică" şi „o emfază a simplificării" — ar sta precar la limita dintre poezie şi non-poezie [46].

Ne aflăm aici, de fapt, în miezul unei prelungite discuţii despre diferenţierea poeziei de proză, discuţie alimentată pe de o parte tocmai de aceste modalităţi prin care tinerii lirici caută să-şi apropie poezia cît mai mult de realitate, iar pe de alta de frecvenţa apelului la versul liber, pornită tot din această tendinţă de a căuta în lirică un limbaj mai suplu

---

[41] Aurel Martin, *Pledoarie pentru o poezie filozofică*, în „Gazeta literară", XI, 1964, nr. 4 (514).

[42] Mihai Petroveanu, *Pamfletul liric*, în „Gazeta literară", VIII, 1961, nr. 50 (504).

[43] G. Călinescu, *Între poem şi fabulă*, în „Contemporanul", 1959, nr. 6 (644).

[44] Silvian Iosifescu, *Pentru satiră*, în „Contemporanul", 1961, nr. 24 (766).

[45] Silvian Iosifescu, *Elogiul parodiei*, în „Contemporanul", 1961, nr. 30 (772).

[46] Eugen Simion, *Lirica şi reflectarea realistă*, în „Gazeta literară", VII, 1960, nr. 3 (305).

pentru oglindirea vieţii. Pentru luminarea acestei diferenţieri, se subliniază pe de o parte ponderea specifică a „sensibilităţii poetice", a „trăirii" intense a realităţii : „Conţinutul poeziei este emotiv prin definiţie, deoarece presupune o cunoaştere cu toată fiinţa — cu carnea, cu nervii —, nu numai cu mintea"... [47]. Luînd atitudine împotriva versului liber întrebuinţat abuziv, Demostene Botez vede esenţa poeziei totuşi mai adînc decît în forma versului, şi anume în limbajul ei : „O poezie adevărată nu se poate transpune într-o bucată de proză, nu se poate explica prin logica şi sensul comun al cuvintelor"... [48].

§ 6. Epica

Discuţiile cele mai ample şi mai complexe s-au purtat în jurul genului epic, iar în centrul lor a stat problematica romanului. Era şi firesc să se întîmple aşa, deoarece epicul e genul cel mai puţin grevat de convenţii artistice în procesul de oglindire a realităţii, astfel că apare ca genul cel mai propice pentru această oglindire. Prin structura sa esenţial narativă, ţinînd de însăşi definiţia lui, genul epic oglindeşte în modul cel mai direct mişcarea necontenită a vieţii umane, atît în antagonismele, în conflictele ei — ceea ce intră şi în substanţa genului dramatic —, cît şi în desfăşurarea ei calmă, în procesele ei de evoluţie şi transformare lentă, domeniu aproape interzis teatrului. În plus, atitudinea autorului epic faţă de viaţă şi eroii săi — atitudine care e intrinsecă oricărei creaţii de artă şi îndeosebi artei cu maximă misiune socială a realismului socialist — impune sau cel puţin nu exclude şi prezenţa filonului liric, sub forma acelei vibraţii, uneori subterană, dar întotdeauna intensă, a autorului faţă de măreţia naturii şi destinul oamenilor. Astfel, pe de o parte, prin modalitatea sa narativă şi prin forma sa de proză — care e dominantă, mai ales în zilele noastre — epicul apare ca genul cel mai definit, mai clar delimitat, faţă de celelalte, ca o expresie însăşi a procesului de diferenţiere a genurilor în arta modernă. Pe de altă parte, ponderea sa creşte mereu în literatura realistă actuală. Extensiunea creaţiilor în genul epic — de la schiţă la romanul fluviu de mii de pagini — nu are practic limită, nici în mic, nici în mare, supleţea şi simplitatea prozei fiind modul său caracteristic de expresie. Toate acestea fac ca genul epic să oglindească în aşa măsură complexitatea crescîndă a vieţii moderne, încît să devină el însuşi multiform, înfăţişînd tocmai procesul opus din evoluţia de azi a artelor — tendinţa spre sinteză —, înglobînd unele dintre modalităţile caracteristice ale celorlalte genuri ale literaturii.

Îndeosebi romanul ilustrează acest din urmă proces. Specie proteică prin excelenţă, romanul actual a devenit atît de multiform, atît de complex diferenţiat în interiorul lui ca specie, încît s-a născut întrebarea dacă nu e cazul a se vorbi de roman ca de un gen aparte şi nu ca

---

[47] N. Ţirioi, *Specificul şi calitatea emoţiei în poezie*, în „Scrisul bănăţean", XI, 1960, nr. 3.

[48] Demostene Botez, *Gînduri despre poezie*, în „Gazeta literară", VIII, 1961, nr. 50 (404). A se vedea şi Vera Călin, *Limbajul poeziei*, „Gazeta literară", VI, 1959, nr. 51 (301); Mihai Petroveanu, *Poezie şi proză*, în „Gazeta literară", X, 1962, nr. 15 (474).

o specie. Epica în general şi romanul îndeosebi, în stadiul actual, sînt privite ca o ilustrare a procesului de fuziune a genurilor şi speciilor în literatura modernă, de ajungere la starea fluidă a limitelor dintre ele, care păreau atît de riguroase odinioară. În atît de interesantele aforisme prin care a răspuns la ancheta „Gazetei literare" despre schiţă, Eugen Barbu a exprimat lapidar această opinie : „Roman, nuvelă, schiţă. Cam arbitrar. Dacă o pagină nu-mi spune cît un roman, de ce a mai fost scrisă? (...) Unele schiţe, intitulate pe nedrept romane, îmi aduc aminte de cozile păunilor, care sînt foarte frumoase, dar la urma urmelor tot cozi" [49].

De fapt, aici e şi o condamnare — cu totul îndreptăţită — a ierarhizării speciilor epicii, pe criteriul simplist al dimensiunilor. În realitate, procesul de fluidizare a genurilor şi speciilor, de intimă interpenetraţie a lor, există, aşa cum am văzut. În ceea ce priveşte cele trei genuri, o explicaţie a acestui proces stă şi în ambivalenţa lor faţă de viaţă.

Pe de o parte, genurile reprezintă noţiunile cele mai generale cu care poate opera — şi e nevoită să opereze — teoria literaturii în ceea ce priveşte ordonarea, gruparea materialului său de studiu. Ca atare, ele nu sînt decît simple abstracţiuni — instrumente de lucru — avînd la bază realitatea trăsăturilor comune ale unor mari grupe de opere literare. Pe de altă parte însă, ele reprezintă atitudini universale şi permanente ale omului în faţa realităţii pe care o încorporează în opera de artă, atitudini în care predomină una dintre cele trei componente ale psihicului uman — afectivitatea, înţelegerea, voinţa [50] — şi care desigur că niciodată nu apar singure, în stare pură. De aici, confuziile, care au mers — la un filozof de talia lui Croce — pînă la afirmarea însăşi a inexistenţei genurilor, nici măcar în abstracţiune. În schimb, speciile sînt o realitate incontestabilă, originea lor aflîndu-se în atelierul de lucru al scriitorului, unde se decide de la început dacă ideea artistică ce îl frămîntă, dimensiunile interioare ale temei pe care şi-a ales-o trebuie să se concentreze în concizia schiţei, să opteze pentru dramatismul nuvelei, să aibă amploarea calmă a romanului sau violentele ciocniri interioare ale dramei. După cum arhitectul ştie de la început că va clădi un teatru sau un dom, o vilă sau un bloc, tot astfel e de neînchipuit ca un scriitor să înceapă prin a scrie primul catren al unui sonet ca — pe măsura ce lucrul la el înaintează — să-şi dea seama că el de fapt scrie o comedie. Absolutizînd faptul că speciile formează o gamă întreagă în interiorul genurilor şi că deci limitele între ele sînt fluide, poţi ajunge să începi o discuţie despre specificul romanului printr-o confundare nu numai a speciilor între ele, a speciilor cu genurile, dar şi a genurilor cu realităţi mult mai complexe, care le includ, cum ar fi folclorul : „Epica, tragedia, tragicomedia, povestirea picarescă, folclorul, genul romanţat, satira-fantezie nu reprezintă numai specii literare, ci atitudini spirituale" [51]...

---

[49] Eugen Barbu, *Însemnări*, în „Gazeta literară", VII, 1961, nr. 22 (376).

[50] Ovidiu Papadima, *Cîteva observaţii în problema genurilor literare (liricul, epicul, dramaticul)*, Bucureşti, 1957 (extras din „Limbă şi literatură", III, 1957).

[51] H. Bratu, *Teoria romanului şi analiza lui*, în „Viaţa românească", XII, 1962, nr. 3.

Romanul, într-adevăr — prevalîndu-se de supleţea formei sale de artă, ca şi de amploarea aproape nelimitată a dimensiunilor sale, în efortul de a oglindi vastitatea şi complexitatea vieţii sociale —, a ajuns să anexeze nu numai domenii şi modalităţi ale altor specii epice, ca dramatismul nuvelei, calmul povestirii, dar şi moduri proprii altor genuri. Poate avea o structură lirică, poematică sau, dimpotrivă, maniera sobră de reconstituire a vieţii trecutului proprie operei istoricului, ajungînd să includă documente : corespondenţă, reportaje de ziar, comunicate oficiale etc. Alteori evoluează în alt sens, anexînd domenii proprii altor discipline, ca minuţia analizei psihologice şi observarea fenomenelor patologice în stilul medicinei sau viaţa şi ciocnirea ideilor proprie eseului.

Şi totuşi, aşa proteic cum a devenit, romanul îşi păstrează încă — în literatura neviciată de miasmele decadentismului — fiinţa lui proprie, fizionomia lui ca specie a epicii. În acest fapt stă grandoarea şi puterea de atracţie a romanului modern. Aflat permanent în centrul discuţiilor literare — apologizat sau contestat, definit într-un fel sau la modul opus, măsurat în lungime sau în profunzime —, romanul există ca o realitate pe care nu o poţi ignora, care acoperă o suprafaţă enormă în viaţa literară de astăzi. Tocmai acest fapt explică interesul şi pasiunea discuţiilor nesfîrşite care se poartă în jurul său. Ceea ce se întîmplă şi la noi. Pe măsură ce ponderea romanului creşte în cadrul literaturii realist-socialiste, se amplifică şi dezbaterea despre el.

Un moment însemnat în această dezbatere îl constituie numărul închinat romanului de „Viaţa românească", în 1957, extrem de interesant prin diversitatea de opinii care se confruntă aici.

Cu autoritatea erudiţiei şi a puterii sale de a merge la esenţa problemei şi de a o formula clar, G. Călinescu insistă asupra a trei coordonate principale ale romanului : funcţiunea sa cognitivă majoră, viziunea sa profund democratică şi existenţa lui în primul rînd prin personajele sale, cu care face concurenţă vieţii însăşi. Romanul e operă de cunoaştere, operă ştiinţifică : „studiază omul comun şi face anatomie şi clasificaţie, întemeindu-se exclusiv pe concret şi scoţînd specimenele din viaţa diurnă". Ca atare, romanul este „o operă de ştiinţă sau, cu un termen mai potrivit pentru cîmpul artei, un act de cunoaştere metodic şi liniştit ca o disecţie sau dacă vreţi, pasionat rece, cu nervii supravegheaţi". Gen „eminamente prozaic", romanul priveşte lumea sub unghiul fenomenal : „Orice distanţă de valoare între indivizi cade, toţi sînt egali între ei ca fenomene umane, şi om de stat, artist, militar, femeie, copil, delicvent, psihopat au calitatea comună a realităţii". Aceasta nu înseamnă însă o viziune ternă a vieţii, dimpotrivă : „de aici, din existenţa comună şi adesea chiar vulgară, desprinde sensurile superioare ale individului"[52]. De asemenea, această atenţie primordială acordată personajelor în roman nu înseamnă limitarea la portretistică. G. Călinescu va reveni mai tîrziu, cînd precizează, pornind de la „caracterele" lui La Bruyère : „Astfel de portrete de dimensiuni mici, expuse izolat, nu pot da impresia vieţii într-un roman modern care

[52] G. Călinescu, *Reflecţii mărunte asupra romanului*, în „Viaţa românească", X, 1957, nr. 6.

urmăreşte studiul organic al societăţii. Romancierul are nevoie de a treia dimensiune, care e evenimentul" [53].

Alături — discutînd adesea în contradictoriu, cu verva şi subtilitatea sa obişnuită — Marin Preda se înscrie împotriva definirii romanului modern doar prin formula epică a lui Balzac. Alături de opera lui Stendhal şi a lui Tolstoi, apropiaţi de Balzac prin aceeaşi optică a vieţii cotidiene, Marin Preda indică cu îndrăzneală romanul de tulburi profunzimi sufleteşti al lui Dostoievski şi romanul liric luminos al lui Victor Hugo pentru a întregi definiţia romanului modern prin tipurile lui principale de creatori. Dar pentru a nu da impresia greşită că ar recomanda lucrul după modele, Marin Preda insistă salutar asupra originalităţii : „Părăsirea universului real pentru cel fictiv nu se face decît în speranţa că universul fictiv este neobişnuit. Dacă acest sentiment nu se transmite după un anumit număr de pagini, apare plictiseala, dezamăgirea. Oricît de înaltă va fi ideea de la care a pornit scriitorul şi oricîtă dragoste şi ataşament ar avea cititorul pentru ideea respectivă, însufleţirea nu se va produce şi cartea va rămîne necitită" [54].

În opoziţie cu cei doi predecesori ai săi în discuţie, Eugen Barbu consideră că romanul modern a ajuns la o cu totul altă formulă decît cel balzacian : „Lecturile m-au făcut să-mi dau seama că prozatorii moderni au renunţat de mult la ceea ce aş numi logica epicului, adică la povestirea liniştită a vieţii eroilor, care erau aduşi în faţă după ce autorul le povestise copilăria, viciile, calităţile ş.a.m.d. Legea : construcţie, acţiune şi caractere a fost dată peste cap într-un fel. În zilele noastre romancierul adevărat aglomerează fapte extraordinare, pline de semnificaţii, în care îşi aruncă eroul, chinuindu-l să-şi găsească singur soluţiile" [55]. În consecinţă, romancierul trebuie să intervină cît mai puţin în explicarea eroilor săi, lăsînd cititorul să se lămurească singur cu ei. O dată cu sfărîmarea centrului de greutate al romanului de tip balzacian, s-a sfărîmat şi unitatea lui compoziţională. Convins de aceasta, E. Barbu e de acord să se folosească în roman poemul în proză, jurnalul intim şi chiar secvenţa dramatică, încuviinţînd prin aceasta tendinţa reală a romanului modern de a depăşi sfera epicului, prin anexarea unor domenii ale celorlalte genuri.

Cu prudenţa sa cunoscută, Silvian Iosifescu e şi pentru o formulă şi pentru cealaltă, justificîndu-le dialectic : „Folosirea unui procedeu variază de la operă la operă. Alternările de ritm sau de unghi au dat şi literatură impresionistă, dar — la Fedin sau Leonov, într-unele pagini ale lui Aragon — ele şi-au aflat locul în cadrul realismului socialist". Într-un anume sens, S. Iosifescu e categoric şi are perfectă dreptate : „Pot exista predilecţii, dar încercarea de a stabili ierarhii obiective e puerilă. Se uită adesea că evoluţia mijloacelor artistice oferă scriitorului posibilităţi şi nu fetişe" [56].

Făcînd abstracţie de disputa dintre romanul clasic şi cel modern, Geo Şerban caută să stabilească specificul romanului prin indicarea calită-

[53] G. Călinescu, *Portretul*, în „Contemporanul", 1960, nr. 49 (738).

[54] Marin Preda, *Note ocazionale în favoarea romanului realist-socialist*, în „Viaţa românească", X, 1957, nr. 6.

[55] Eugen Barbu, *Opinii despre tehnica romanului*, în „Viaţa românească", X, 1957, nr. 6.

[56] Silvian Iosifescu, *Roman şi compoziţie*, în „Viaţa românească", X, 1957, nr. 6.

ţilor necesare unui bun romancier : vigoare (a percepţiei realiste a vieţii), imaginaţie fecundă (capacitatea de invenţie a peripeţiilor avînd ca o consecinţă densitatea faptelor în roman) şi distanţare (calmul suveran în cunoaşterea vieţii) [57]. Avînd misiunea să schiţeze evoluţia romanului românesc de la originile lui, Al. Piru se opreşte în concluziile sale asupra unui alt aspect al polemicii dintre vechi şi nou, aşa cum o vedea E. Lovinescu în criticile sale, opunînd ca valoare superioară prin actualitatea ei epica citadină a Hortensiei Papadat-Bengescu faţă de cea rurală a creaţiilor majore ale lui Rebreanu. Al. Piru constată cu justeţe inutilitatea disputei în cadrul realismului socialist : „Opoziţia ruralism-urbanism astăzi nu ni se mai pare o problemă, întrucît ne interesează deopotrivă şi viaţa de la ţară şi viaţa de la oraş". Cît priveşte disputa : ca Balzac sau ca Proust? Al. Piru rămîne de partea modului clasic de construcţie a romanului : „În realitate Balzac e tot atît de modern ca şi Proust, numai că, în ceea ce ne priveşte, Balzac e mult mai potrivit prin caracterul clasic, deci popular, al artei sale, cu spiritul nostru, decît Proust" [58].

O dată cu această intervenţie multiplă a „Vieţii româneşti", disputa între vechi şi nou în cadrul romanului ca specie nu s-a încheiat, problema rămînînd mereu în actualitate. În acelaşi an, într-un amplu studiu cu caracter istoric, Vera Călin — limitîndu-şi cercetarea asupra funcţiunii *timpului*, a duratei, în compoziţia romanului — caută să diferenţieze pe de o parte romanul ca specie epică, iar pe de alta romanul realist-socialist de cel clasic. Durata firului epic în roman e o condiţie intrinsecă a speciei : „Romanul face parte dintre speciile literare care dispun neîngrădit de timp ca şi de spaţiu de altfel. Nici o regulă n-a drămuit vreodată timpul romanului, aşa cum riguroasa lege a celor trei unităţi a limitat pe vremuri timpul şi spaţiul tragediei clasice, aşa cum dimensiunile reduse şi specificul lor impun concentrarea nuvelei, a schiţei sau oricărei opere dramatice". Desfăşurarea în timp e definitorie pentru roman nu numai prin durată, dar şi prin ritmul intensităţii : romancierului „îi e îngăduit să redea scurgerea însăşi a vieţii, cu momentele ei de maximă tensiune, dar şi cu interstiţiile dintre ele, pentru că succesiunea dintre criză şi perioada de acalmie, dintre flux şi reflux, reprezintă mişcarea însăşi a vieţii, neîntrerupta ei devenire". Caracteristică pentru romanul realist-socialist e „perfecta continuitate între prezent şi viitor", certitudinea că viitorul poate fi „adus în prezent prin efort şi creaţie umană". Sentimentul de teamă faţă de timp se transformă în încredere în el [59].

Un teren mai larg pentru disputa dintre vechi şi nou, în cadrul definirii specificului romanului, l-a constituit reluarea antinomiei stabilite de Ibrăileanu : creaţie şi analiză. Cu alte cuvinte, roman cu eroi net conturaţi, în mişcare vie, în acţiune, deci conceput dinamic — sau roman static, prin urmărirea lentă, minuţioasă, a proceselor psihologice, ducînd chiar la o carenţă a acţiunii? Sau, în alţi termeni : primatul interesului pentru

[57] Geo Şerban, *Ipoteze despre condiţia romanului*, în „Viaţa românească", X, 1957, nr. 6.
[58] Al. Piru, *100 de ani de roman românesc*, în „Viaţa românească", X, 1957, nr. 6.
[59] Vera Călin, *Însemnări despre durata romanului vechi şi nou*, în *Pornind de la clasici*, Bucureşti, 1957.

societate sau pentru individ, în roman? Printre primii care exprimă o opinie este tot Vera Călin : „Părerea după care există în roman un raport de contradicție, de excludere între studiul fenomenelor sociale și analiza psihologică e nu numai simplificatoare, dar de-a dreptul greșită", fiindcă lipsa analizei interiorului eroilor ar duce doar la înfățișarea unor „înveliș uri de oameni" [60]. Discuția e reluată, în aceiași termeni de bun simț, de către M. Novicov : „Enumerînd cele mai bune romane apărute în ultimii ani, constat cu surprindere că foarte cu greu le-aș putea împărți în proză de creație și proză de analiză (folosind termenele de mai sus în accepția ce le-a fost dată de inițiatorul discuției, — Ibrăileanu)". Pentru romanul nou, „tocmai o atare împletire ajută la reflectarea multilaterală și complexă a vieții, lucru indispensabil în zugrăvirea realității socialiste, multilaterală și complexă prin natura ei" [61].

Treptat, discuția despre specificul romanului se lărgește, transformîndu-se într-una despre cea mai potrivită modalitate a prozei epice actuale în opoziție cu cea a trecutului. Intervenind, Eug. Simion precizează că în acest domeniu opoziția clasic-modern e falsă : „tehnica sau modalitatea specifică de organizare a unui conținut de viață evoluează dar nu haotic, ci după anumite legi, care sînt legi ale reflectării realiste ; aceste legi sînt eterne, și orice inovație respectă esența lor" [62]. Pentru E. Simion astfel, fără prea multe menajamente, un roman „anticlasicist" e în fond un roman antirealist, ca romanele lui Robbe-Grillet și Nathalie Sarraut [63].

Mai puțin tranșant, P. Georgescu întrevede o sumă de alte modalități ale romanului în afara tipurilor de „proză obiectivă" și „proză analitică" : proza „de atmosferă" și narațiunea „lirico-simbolică, tipologico-folclorică" ; sau, schimbînd oarecum criteriile clasificării, fără a le răsturna : „romanul de formație", avînd în centru individul, și „romanul-frescă". La rîndu-i, romanul de formație — termenul nu e prea fericit ales pentru Bildungsroman — poate fi „evolutiv", urmărind procesul lent de formație, sau „revolutiv", surprinzînd mutația, „criza profundă a unui personaj" [64].

De fapt, discuția despre „modalități" e un aspect al analizei relațiilor dintre conținut și formă. Estetica marxist-leninistă e cu deosebire atentă la această problemă, prin însuși caracterul ei revoluționar, strîns legat de conținutul revoluționar al literaturii socialiste, din a cărei practică își verifică cele mai prețioase învățăminte. Dat fiind conținutul nou de viață al realismului socialist, e firească întrebarea : care sînt formele noi pe care le găsește, cu necesitate, acest conținut ? Apoi, dat fiind caracterul științific al esteticii marxist-leniniste, se naște în mod tot atît de firesc o a doua întrebare : „oare, pe baza experienței acumulate pînă acum

[60] Vera Călin, *Social și psihologic în romanul actual*, în „Viața românească", XI, 1958, nr. 12.

[61] Mihai Novicov, *Însemnări despre problemele romanului contemporan*, în „Steaua", XII, 1961, nr. 9.

[62] Eugen Simion, *Tradiție și inovație în roman*, în „Gazeta literară", VII, 1960, nr. 13 (315).

[63] Eugen Simion, *Rigori ale genului și criterii de valoare*, în „Gazeta literară", VII, 1960, nr. 9 (311).

[64] Paul Georgescu, *Transformări în conștiință*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 15 (774).

în literatura realist-socialistă, am putea discerne şi unele legităţi privind raportul conţinut-formă ?" [65].

Aplicată la roman, încercarea tentează, romanul fiind specia majoră, reprezentativă, în epica noastră de astăzi. În realizarea aplicării se întîmpină o dificultate, care a fost semnalată şi la noi, în teoria literaturii. Pe de o parte, „romanul curge ca şi viaţa, nu poate să nu cuprindă cotituri neaşteptate în destinele eroilor, ceea ce înseamnă că şi compoziţia lui va fi totdeauna, pînă la un punct, imprevizibilă". Pe de altă parte, tocmai datorită structurii sale mai libere, mai puţin închingate de prescripţii şi convenţii — ca cea a dramei de exemplu —, „fiecare roman bun are o compoziţie a sa, specifică", aceasta existînd „numai pentru a organiza un anumit conţinut"[66]. Totuşi, faptul că şi romanul se adresează unui public de cititori — care în cazul literaturilor socialiste e foarte numeros — impune şi construcţiei sale un cumul de obligaţii de care nu poate să nu ţină seama, cu riscul de a rămîne necitit. Paradoxul romanului tocmai acesta e : apropierea lui maximă de viaţă îi impune o formă foarte simplă şi suplă, ca să o poată oglindi în curgerea ei necontenită, adesea în cotituri bruşte, alteori cu stagnări tot atît de imprevizibile ; dimensiunile lui însă, durata timpului necesar lecturii lui, impun autorului de roman o mare grijă şi abilitate în compoziţie, ca să menţină mereu treaz interesul cititorului. Un roman trăieşte în primul rînd prin eroii lui, apoi prin ceea ce li s-a întîmplat lor, şi pînă la urmă interesează unde au ajuns ei după toate peripeţiile. Prin această experienţă literară, cititorul îşi întregeşte şi îşi luminează propria lui experienţă de viaţă [67]. Pentru a ajunge cu bine la sfîrşit, împreună cu cititorii, romancierului îi e necesară o mare şi rafinată artă a compoziţiei : conducerea firului acţiunii, împletirea firelor dacă personajele principale sînt mai multe, gradaţia în tensiunea epică, evitarea golurilor de acţiune sau episoadelor de prisos etc. Dar acestea sînt obligaţii cu caracter foarte general, care pot fi tot atît de valabile şi pentru alte specii epice, ca şi pentru genul dramatic. Totuşi nu atît de obligatorii, pentru că nici una din ele nu ajunge la dimensiunile romanului modern.

Am văzut însă că romanul zilelor noastre nu se reazemă totuşi numai pe acţiune în trezirea interesului cititorilor. Trăim într-o epocă de mari ciocniri între ideologii iremediabil opuse. Dar, dacă aşa ceva s-a întîmplat şi în trecut, acum un sistem de idei devine viaţă, capătă o amploare mondială : cel al socialismului, în faţa căruia sistemul capitalist se apără cu spaimă. Oamenii care trăiesc această realitate, şi de o parte şi de alta a baricadei, sînt mai pasionaţi ca oricînd pentru idei. Le trăiesc cu intensitate, şi aceasta a devenit un fenomen de masă. Romancierul îşi poate permite să mizeze pe interesul cititorului trezit prin dezbaterea de idei, în locul curiozităţii pentru acţiune, după cum poate opta pentru larga frescă socială, în locul concentrării în jurul unuia sau al cîtorva eroi scoşi în relief. Indiferent însă de unghiul de perspectivă asupra vieţii, pe care

---

[65] Mihai Novicov, *Din nou despre roman*, în „Gazeta literară", XI, 1964, nr. 3 (513).

[66] Mihai Novicov, *Conţinut şi compoziţie în roman*, în „Gazeta literară", IX, 1962, nr. 31 (438).

[67] Mihai Novicov, *Destinul eroului şi compoziţia*, în „Gazeta literară", IX, 1962, nr. 32(439).

şi-l va alege, romancierul rămîne obligat să-şi organizeze astfel structura interioară a operei sale încît să ţină seama şi de natura conţinutului ei, dar şi de necesitatea de a menţine mereu treaz interesul cititorului. De aici, concluzia firească : orice modalitate e bună — şi pentru romanul de astăzi există numeroase modalităţi diferite — cu condiţia ca ea să corespundă conţinutului şi să nu dezamăgească cititorul, ca un joc facil. O concluzie similară, la care ajunge M. Novicov într-unul din numeroasele sale articole asupra romanului nostru de azi [68], a stîrnit o vie controversă de idei [69]. Formula de compoziţie nu e o reţetă care s-ar putea împrumuta sau recomanda pentru reuşita sigură, ci un rezultat la care fiecare romancier ajunge cu trudă, prin frămîntarea continuă şi lucidă a materialului de viaţă propriu fiecărei opere, spre a-i da forma cea mai potrivită. Formula de compoziţie însă — oricît ar fi impusă de conţinutul operei — în realismul socialist nu poate fi rezultatul, chiar şi strălucit, al unei fantezii cu caracter de experienţă extravagantă, ca cea din *Ulisse* a lui James Joyce, ci va trebui necontenit, şi în primul rînd, să ţină seama de funcţiunea înalt cognitivă şi educativă, pe care estetica marxist-leninistă o atribuie artei.

Atît importanţa romanului ca specie în cadrul epicii de azi şi chiar în raport cu întreaga literatură, cît şi amplitudinea şi înălţimea discuţiilor la care a dat loc această situaţie proeminentă, în presa literară, au dus la cîteva sinteze pe care teoria noastră literară se poate bizui.

Întîia, cronologic, e cea întreprinsă de S. Iosifescu [70]. Grupînd o serie de studii — care e posibil să fi fost de la început capitole ale acestei lucrări, dată fiind accentuata lor unitate —, autorul a supus aici unei discuţii clare şi informate principalele coordonate ale romanului ca specie epică, văzute în lumina esteticii marxist-leniniste. A indicat locul problematicii romanului în cadrul teoriei genurilor şi speciilor literare ; a subliniat caracterul proteic al romanului modern ; a urmărit schimbarea de perspectivă pe care a înregistrat-o evoluţia romanului pînă astăzi, în ceea ce priveşte locul şi funcţiunea personajelor în compoziţia sa ; a cercetat raporturile dintre compoziţie şi specificul romanului ; a examinat problema tipurilor de roman şi a clasificării lor. A încheiat prin înfăţişarea acelor noi modalităţi ale romanului actual, care se diferenţiază atît de mult de formele clasice, încît dau impresia că tind a se constitui în specii epice aparte : romanul-reportaj ; scenariul cinematografic devenit roman.

Într-un studiu de proporţii mult mai reduse, dar de o apreciabilă densitate de gîndire şi informaţie, Ovid S. Crohmălniceanu examinează evoluţia romanului modern sub aspectul tendinţei sale de a elimina cît mai radical convenţia literară a „autorului omniscient", tipică pentru

---

[68] Mihai Novicov, *Epicul în roman*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 43 (502).

[69] Mihai Gafiţa, *Modalităţile romanului*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 46 (505) ; Lucian Raicu, *Romanul şi viziunea epică*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 49 (508) ; V. Ardeleanu, *Intenţie şi modalitate*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 51 (510) ; Al. Piru, *Direcţii în romanul românesc contemporan*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 52 (511).

A se vedea şi S. Damian, *Unghiul de vedere al scriitorului*, în *Direcţii şi tendinţe în proza nouă*, Bucureşti, 1963, p. 299—319.

[70] Silvian Iosifescu, *În jurul romanului*, Bucureşti, 1959.

romanul clasic [71]. Practicînd o polemică liniştită în ton, dar fermă în poziţia ei principială, autorul studiului critică lucid şi documentat degenerările artistice la care a dus această tendinţă în Occident, în operele promovate de sistemul editorial mercantil. În acelaşi timp, pune în lumină şi plusurile de valoare pe care le poate aduce, în romanul realist, această tendinţă a apropierii de viaţă prin înlăturarea pe cît posibil a clasicei ficţiuni a autorului demiurg. Sub această dublă perspectivă sînt examinate aici, cu fructoase concluzii, o serie de raporturi tipice pentru romanul actual: romanul şi influenţa cinematografului, romanul şi documentul de viaţă, autenticitatea şi convenţiile artistice, ficţiunea literară şi viaţa, autenticitatea şi perspectiva revoluţionară a romanului realist-socialist. În concluziile sale, autorul reuşeşte să păstreze un just echilibru între noul naturalism la care poate duce absolutizarea acestei adversităţi împotriva convenţiei creatorului omniscient şi între primatul luciditătii, caracteristic epocii noastre, care face să apară ca naivă şi depăşită această convenţie literară: „a cere romancierului să stea pe o poziţie înaintată, să dea faptelor interpretarea lor justă din punct de vedere al dialecticii istoriei, nu înseamnă a-l transforma într-o făptură atotştiutoare"; dar în acelaşi timp, „trecerea autorului din rîndul zeilor în acela al oamenilor nu se exprimă prin adoptarea perspectivei cîrtiţelor. . .". A fi astăzi consecvent realist „înseamnă a păstra o maximă luciditate în investigarea realităţii exterioare şi interioare", iar aceasta „duce în mod necesar la perspectiva revoluţionară a omului care-şi propune să transforme lumea".

O sinteză îndrăzneaţă — de astădată de dimensiuni largi, adecvate subiectului — e mult discutata lucrare a lui I. Ianoşi[72]. Pornind de la categoria estetică a *sublimului*, autorul consideră *monumentalul* ca o categorie înrudită, dar nu identică cu acesta şi în acelaşi timp mult mai inerentă artei moderne realiste şi îndeosebi realismului socialist. În timp ce sensul categoriei clasice a monumentalului era orientat mai mult spre forma operei de artă, fiind dedus din dimensiunile grandioase sau din sistemul interior de proporţii care dădea impresia grandoarei chiar în creaţii de dimensiuni obişnuite, autorul transpune sensul categoriei în conţinut, în „tripticul fundamental: epocă — erou — masă", care duce, dar nu în mod absolut obligatoriu, şi la dimensiuni deasupra obişnuitului. „Epica" reprezintă tendinţa spre larga frescă socială; „masa" înseamnă creşterea ponderii mulţimilor umane în făurirea istoriei; „eroul" e reprezentantul şi realizatorul voinţei maselor. Atenţia spre aceste trei elemente îl duce pe creatorul epic la realizarea monumentalului ca formă de artă prin excelenţă „socială, cetăţenească, democratică". Subliniind că monumentalul e o categorie estetică ce poate fi întîlnită în toate artele, autorul consideră totuşi — forţînd oarecum nota — că ar exista „o atracţie reciprocă între monumental şi genul epic", deoarece „poezia epică are la îndemînă mijloace care favorizează tocmai forma monumentală a sublimului". Accentul pus pe eroic în definirea monumentalului îl duce pe autor la o exagerată simpatie pentru romanul-epopee — pregnat într-adevăr prin realizări

[71] Ovid Crohmălniceanu, *Romanul fără autor*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 35 (494).
[72] Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, Bucureşti, 1963.

măreţe ca *Război şi pace*, *Pe Donul liniştit*, *Răscoala*, *Fraţii Jderi* — şi la mai puţină atenţie pentru celelalte forme de monumental în epică, precum romanul-ciclu, romanul-fluviu ş.a. Exagerarea aceasta se traduce şi în economia studiului său. Dar chiar cu această limitare, cartea dăruită de I. Ianoşi a adus o perspectivă majoră în discuţia asupra romanului şi o pledoarie plină de căldură pentru înalta lui funcţiune socială.

Atracţia pe care o prezintă tumultul actualităţii pentru scriitorul epic a înrîurit compoziţia romanului şi în alt sens. Au fost şi sînt, în cursul înfăptuirii revoluţiei socialiste, anumite momente istorice şi anumite aspecte faţă de care poetul epic simte că procedeele obişnuite ale romanului nu mai par adecvate pentru a-i da cititorului impresia că se află în plină şi grandioasă istorie. Atunci romancierul mimează tonul şi atitudinea reporterului, ca Ilya Ehrenburg în *Pe nerăsuflate*... şi astfel se naşte un tip aparte al speciei: romanul-reportaj. În acest tip de roman, scriitorul se deplasează mai repede şi mai variat în cîmpul acţiunii, fără a mai uza de convenţia autorului omniscient, ci procedînd ca un reporter, luînd tonul de mărturie al acestuia; de asemenea, îşi poate permite să părăsească o sumă de personaje caracteristice chiar după o singură întîlnire cu ele, fără a mai fi obligat, ca romancierul de tip clasic, să le urmărească evoluţia. Romanul-reportaj e astfel impus de complexitatea din ce în ce mai accentuată a vieţii sociale, care solicită prezenţa directă a documentului de viaţă în ficţiunea epică[73].

Pe de altă parte, sentimentul eroic al existenţei, chiar cînd e vorba de cea de toate zilele — caracteristic oamenilor care construiesc lumea nouă a socialismului şi mai ales specific tineretului — a dus la înflorirea *romanului de aventuri* şi, în consecinţă, a obligat şi teoria literaturii să-i dea atenţie. Un anumit sentiment al aventurii, al neprevăzutului şi chiar al misterului în viaţă, l-au avut şi în trecut mulţi dintre marii creatori epici, de la Cervantes pînă la Balzac. Teoria noastră literară a ştiut însă să facă deosebirea dintre aceste trăsături ale romanului realist — care, accentuate, au dus pînă la tipuri aparte ale romanului de aventuri, ca romanul istoric în genul lui Walter Scott, romanul picaresc, romanul negru din secolul al XVIII-lea şi formele lui degenerate, din literatura de colportaj a secolului al XX-lea, favorizate de pofta de cîştig a editorilor: romanul poliţist, romanul tenebros, ale căror iţe se descurcă abia în ultima pagină, spre surpriza cititorului şi, de obicei, printr-un artificiu. Spre deosebire de acestea, romanul de aventuri din literatura realist-socialistă nu cultivă misterul pentru mister. Cititorul participă la dezlegarea lui treptată împreună cu eroii, iar cauza pentru care se luptă aceştia e dintre cele mai înalte: o mare descoperire ştiinţifică, o expediţie în cosmos, împiedicarea unei acţiuni criminale împotriva securităţii statului etc. Literatura aceasta corespunde unei necesităţi reale a sufletului tineretului, la ieşirea din faza basmelor[74].

---

[73] Eugen Luca, *Posibilităţi ale romanului reportaj*, „Contemporanul", 1958, nr. 42 (628); Silvian Iosifescu, *Romanul reportaj*, în „Contemporanul", 1959, nr. 1 (639).

[74] Silvian Iosifescu, *Literatura de aventuri*, în *Probleme şi opere contemporane*, Bucureşti, 1954; M. M. Rusu, *Note despre romanul de aventuri*, în „Luceafărul", VI, 1963, nr. 26 (133).

Discuţia asupra romanului de aventuri a dus astfel, în mod indirect, la exercitarea funcţiunii de îndrumare a activităţii scriitorilor noştri în acest domeniu. În timp ce critica literară valorifică realizările scriitorilor, subliniind tot ceea ce înseamnă izbîndă, şi contribuie la progresul literaturii noastre, indicînd nereuşitele sau sensurile neglijate, teoria literară, înfăţişînd tabloul complet al tuturor ramificaţiilor speciei, atrage atenţia scriitorilor şi editurilor asupra acelor ramificaţii posibile cărora le-a răspuns mai puţin intens sau valoros creaţia literară de pînă acum.

Aceleaşi perspective le-a deschis teoria literară şi asupra *poemului epic* de mari dimensiuni. Încă din 1951 se sublinia că —în aceste decenii de construire a socialismului — „poemele-fluvii sînt cerute nu numai de bogăţia întîmplărilor şi de măreţia lor, ci şi de faptul că astfel de întîmplări nu sînt expresia unui act de eroism sau abnegaţie izolat, individual, ci sînt rezultate ale strădaniei colective, rodul unei noi conştiinţe a maselor, de faptul că ele vorbesc despre mersul înainte al ţării întregi pe drumul socialismului"[75]. Marele poem epic poate cuprinde această realitate în toată complexitatea ei. Ca să poată realiza această lărgire imensă a spaţiului epic, poezia narativă de mici dimensiuni, dacă nu vrea să se recuze, trebuie să se constituie în cicluri, am adăuga noi. Spre deosebire de creaţiile trecutului — al căror model a fost de atîtea ori inegalabila epopee homerică — „realitatea socialismului în construcţie conţine în sine acea frumuseţe a faptului constructiv, acel tumult înnoitor, acea grandoare revoluţionară care exclude nevoia şi chiar posibilitatea unei înfrumuseţări şi amplificări din partea cîntăreţului". Spre deosebire de eroii lui Homer, înfăţişaţi ca scoborîtori din zei, de talii şi puteri gigantice, eroii poemului epic al zilelor noastre sînt oameni simpli, obişnuiţi, care săvîrşesc fapte măreţe fiindcă pentru prima dată în istorie li se dă posibilitatea de a-şi desfăşura forţele creatoare în mod liber şi demn.

Se naşte desigur întrebarea dacă marele poem epic îşi are specificul atît de bine conturat, încît să poată coexista cu prezenţele copleşitoare ale romanului şi reportajului, care beneficiază de supleţa prozei, iar pe de altă parte dacă poate contrazice tendinţa vizibilă a poeziei moderne de a se interioriza, de a deveni aproape exclusiv lirică, şi în orice caz de a-şi limita dimensiunile. Întrebarea aceasta, căreia a căutat să-i răspundă şi Vera Călin, stă în centrul unui interesant grup de articole despre marele poem epic, apărute mai tîrziu[76]. Recunoscînd că poemul epic nu putea rămîne în afara tendinţei amintite de interiorizare a poeziei moderne, toţi cei care s-au ocupat de această problemă au fost unanimi în constatarea unei intense vibraţii lirice în creaţiile lui M. Beniuc, Eug. Jebeleanu, Dan Deşliu ş.a., care au însemnat o neaşteptată reînviere a poemului epic în literatura zilelor noastre. D. Micu observă pe bună dreptate că esteticienii idealişti ai trecutului — predicînd o absurd de

---

[75] Vera Călin, *Din problemele marelui poem epic*, în „Viaţa românească", IV, 1951, nr. 10.

[76] Dumitru Micu, *Marele poem epic*, în „Contemporanul", 1959, nr. 27 (665); Eugenia Tudor, *Poemul de largă respiraţie, expresie a poeziei revoluţionare*, în „Viaţa românească, XII, 1959, nr. 6; Eugen Simion, *Însemnări despre poem*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 5 (464).

riguroasă delimitare între genuri şi considerînd liricul şi epicul ca nişte precipitate aproape pure — au sugrumat însăşi viaţa poemului epic, interzicîndu-i fiorul liric. Iar Eug. Simion constată că „epoca noastră, restrîngînd sfera epicului pur şi obiectivînd liric poemul, a dat posibilitatea să apară o varietate de stiluri în poemul epic, în funcţiune de temperamentul şi de formula artistică pe care o utilizează creatorul". E ceea ce a permis poemului epic să răspundă în zilele noastre, în felul lui, comandamentelor realităţii, care îşi cereau totuşi şi o expresie mai înaripată decît aceea pe care le-o puteau da speciile epice în proză, începînd cu romanul. De aci, şi înflorirea lui în anii puterii populare.

În timp ce studia universul mare al literaturii : romanul şi poemul epic — schiţîndu-le perspectivele şi căutînd să echilibreze inegalele accente de valoare rămase încă între ele —, teoria literară nu a uitat să atragă atenţia şi asupra valorii şi actualităţii universului mic al poeticii : schiţa, nuvela, povestirea, piesa într-un act. Adică ceea ce se obişnuieşte astăzi la noi a se numi — cu un termen cu totul impropriu — „genul scurt".

De la început, încă din 1950, M. Gafiţa — punînd în lumină însemnatul potenţial de actualitate, ca şi valoarea artistică permanentă a epicii de mici dimensiuni şi în special a schiţei — observa că „a considera schiţa, sceneta sau cîntecul drept un gen literar deosebit, fie el şi scurt", înseamnă a înlocui genul proxim prin diferenţa specifică[77].

Dar indiferent de această discuţie asupra denumirii lor colective, teoria literară a insistat, într-o viziune nouă, adecvată realităţii noastre, asupra comandamentului de a nu se neglija specii în care clasicii literaturii noastre au creat capodopere de nivel universal — cum sînt schiţele lui Caragiale, nuvelele şi povestirile unor maeştri ai artei epice ca Slavici şi Sadoveanu. Perspectiva eronată, moştenită din trecut, a împărţirii în specii minore şi specii majore — unele utile doar „a face mîna" începătorilor, altele spre care să tindă pentru demonstrarea maturităţii lor de creaţie — a fost combătută[78]. Dezvoltarea literară a dat dreptate teoreticienilor ei, prin perspectiva viguroasă a schiţei şi povestirii în literatura zilelor noastre.

Combătînd tot atît de energic prejudecata minoratului prozei de dimensiuni reduse, considerarea ei numai ca o ucenicie în vederea romanului, participanţii la discuţiile care au urmat au pus o deosebită pondere pe posibilităţile pe care le include tocmai această dimensiune în ceea ce priveşte oglindirea aproape la zi a aspectelor noi ale realităţii : „În schimb, schiţele şi povestirile constituie speciile prin excelenţă receptive la ceea ce e mai nou în problematica vieţii contemporane, ele fiind avangarda prozei realist-socialiste în oglindirea aspectelor inedite din realitatea în plină transformare revoluţionară". Animaţi de „pasiunea partinică", autorii lor răspund astfel eficient problemelor

---

[77] Mihai Gafiţa, *Specii literare de mare actualitate*, „Viaţa românească", III, 1950, nr. 6.

[78] Remus Luca, *Marginalii la problema genului scurt*, „Viaţa românească", XII, 1959, nr. 6. ; Matei Călinescu, *Construcţia nuvelei*, în „Gazeta literară", VI, 1959, nr. 59(301).

celor mai importante şi mai de actualitate"...[79]. Revirimentul prozei scurte în literatura noastră nu e astfel întîmplător, ci „trebuie raportat la deosebita capacitate a metodei noastre de creaţie", a realismului socialist, „rezultată nemijlocit din esenţa revoluţionară a epocii în care trăim, de a stimula reîmprospătarea şi dezvoltarea celor mai diferite specii şi genuri literare[80]. Acelaşi autor caută să explice longevitatea genului epic în general şi a formelor sale scurte în special — reluînd o opinie anterioară a lui V.Em.Galan — şi prin sursele puternice ale epicului în oralitatea folclorică, încercînd şi o periodizare a dezvoltării naraţiunii orale, de la originile ei pînă astăzi[81].

Încercarea e interesantă, însă punctul ei de pornire e instabil, deoarece oralitatea nu e numai o caracteristică a naraţiunii populare, ci a întregului folclor, constituind tocmai una dintre diferenţele hotărîtoare faţă de literatura cultă.

Eug. Simion atrage atenţia asupra unei forme noi în proza noastră contemporană, şi anume *reportajul-portret*. „Dintr-un mod al descripţiei exclusiv caracterologic" — portretul clasic — , forma nouă reprezintă „fuzionarea mijloacelor de creaţie" ale portretului şi ale reportajului, avînd în centrul său omul contemporan, văzut dinamic, în ceea ce s-ar putea numi „destinul său social"[82].

În felul acesta, o dată cu dezvoltarea impetuoasă a prozei epice de dimensiuni mici, teoria literară a trecut şi aici de „perioada pledoariilor şi a îndemnurilor" [83] păşind la realizarea sintezelor necesare.

De fapt, o meritorie încercare de sinteză a fost întreprinsă încă în cursul primei perioade de către Vera Călin, în spirit catedratic, privind atît sub unghiul istoric, cît şi din perspectiva actualităţii problemele specifice ale schiţei îndeosebi. Accentul a fost pus mai ales pe mijloacele aparte de tipizare pe care le include schiţa, ca şi pe elementul de surpriză din final [84]. Mai tîrziu, M. Gafiţa va fi preocupat în special de raportul dintre dimensiunile schiţei şi ale nuvelei şi de concizia pe care acestea o reclamă [85] atrăgînd atenţia criticii asupra acelei epici în proză a cărei respiraţie oscilează între povestire şi roman.

Un moment important în dezbaterile din acest domeniu l-a constituit *Ancheta despre schiţă*, organizată de „Gazeta literară" în 1961. Obiectivele anchetei au fost complexe: rolul schiţei; surprinderea acelor „procese sufleteşti caracteristice formării conştiinţei socialiste" şi existenţa eventuală a unor „sectoare din realitate mai apte de a fi reflectate în moda-

---

[79] Al. Oprea, *Proza „scurtă" şi pasiunea scriitorului comunist*, în „Viaţa românească", XII, 1959, nr. 5.

[80] N. Ciobanu, *Eficienţa artistică a genului scurt*, în „Iaşul literar", XI, 1960, nr. 2.

[81] N. Ciobanu, *Condiţia prozei scurte şi spiritul epicii actuale*, în „Scrisul bănăţean", XIV, 1963, nr. 8.

[82] Eugen Simion, *Probleme ale genului epic scurt*, în „Contemporanul", 1960, nr. 2 (631).

[83] Dumitru Solomon, *Actualitatea şi rigorile prozei scurte*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 27 (486).

[84] Vera Călin, *În puţine cuvinte, lucruri mari*, în *Articole de critică*, Bucureşti, 1954.

[85] Mihai Gafiţa, *Nuvela şi schiţa*, în „Contemporanul", 1961, nr. 45 (787); *Concizia în povestire*, „Gazeta literară", XI, 1964, nr. 3 (513).

litățile specifice schiței"; descifrarea unor „legi" ale schiței; utilizarea unor procedee, ca de exemplu simbolul, „capabile să extindă semnificațiile faptelor relatate". Adresîndu-se unui mănunchi de bune condeie, atît din lumea scriitorilor, cît și din cea a criticilor [86] ancheta a provocat utile reluări în considerație a problematicii specifice a schiței. Semnificative sînt îndeosebi răspunsurile prozatorului V. Em. Galan și ale criticilor D. Micu și S. Iosifescu, deși par a fi antipodice — primul ironizînd „profesorul" care formulează *ex cathedra* astfel de legi, iar ceilalți crezînd în existența unei legități în sensul unui „anumit mod de a prezenta faptele" —, toate se reazemă tocmai pe accentuatul caracter de spontaneitate al schiței. V. Em. Galan formulează aici observația asupra surselor vii ale schiței în snoava, anecdota și proverbele din creația orală, folclorică, opinie care a fost reluată apoi de N. Ciobanu.

O dezbatere tot atît de pasionantă, mult mai amplă chiar, a stîrnit dezvoltarea atît de largă și diversă a *reportajului*. Ca o consecință inevitabilă, discuția asupra reportajului ca literatură a avut loc mai ales în cadrul articolelor de critică asupra diferitelor apariții recente în acest domeniu. Cu alte cuvinte, teoria a fost elaborată direct din practică, așa cum o cerea specia literară însăși a reportajului, care operează la fel, precum și datorită faptului că teoria literaturii nu s-a ocupat de reportaj în mod sistematic, în trecut, neconsiderîndu-l ca literatură. Totuși nici încercările de sinteză, impuse tocmai de înflorirea reportajului în zilele noastre, nu au lipsit. În mult mai mare măsură decît revirimentul „prozei scurte", această înflorire se datorește coincidenței între specificul reportajului și dinamica vieții oamenilor în zilele realizării socialismului. Pe de o parte, faptele remarcabile ale acestor oameni, demne de a fi cunoscute de cît mai mulți, sînt atît de frumoase în ele însele încît merită să fie înfățișate ca realitatea însăși, fără nici o transpunere a cititorului în planul ficțiunii. Pe de altă parte, ritmul năvalnic în care se aglomerează aceste fapte — apar aspecte noi ale realității sociale, se impun alți și alți oameni, atît de remarcabili prin simplitatea eroică a ținutei lor în viață, încît se ridică pînă la înălțimea simbolului — își caută forma literară suplu și rapid construită, care să-i corespundă. Și aceasta e în primul rînd reportajul.

În dezbatere s-a vorbit îndeosebi de *reportajul literar*, spre a-l deosebi de cel *ziaristic*. Practicat în cotidianele burgheze sub unghiul unei cu totul alte concepții despre viață, întemeiată pe ideea succesului comercial, reportajul ziaristic cultiva senzaționalul strident, de la macabrul accidentelor și al crimelor pînă la sentimentalismul lacrimogen al dramelor de iubire și de gelozie. Reportajul literar e un produs specific al orînduirii socialiste, îndreptat spre tot ceea ce înalță omul, urmărind imaginea lui exemplară în viața de toate zilele, iar nu pe cea degradată.

G. Călinescu înfățișează clar această opoziție între ceea ce a fost odinioară „un excitant al curiozității blazate" și ceea ce astăzi este o formă a identificării scriitorului cu activistul, o formă a legăturii directe —

[86] Eugen Barbu, V. Em. Galan, Silvian Iosifescu, Dumitru Micu, Pop Simion.

nemijlocite prin ficţiune — între cititori şi viaţă [87]. Dar opoziţia aceasta : reportaj ziaristic — reportaj literar ar putea da impresia inexactă că cel din urmă ar avea o existenţă cu totul recentă, coincizînd cu literatura după Eliberare. Cu alt prilej, G. Călinescu atrage atenţia că numai numele speciei e „modern", reportajul reprezentînd de fapt „un gen vechi de cînd scrierea" ca „dare de seamă", descriptivă ori narativă, asupra unor aspecte şi evenimente văzute la faţa locului, „un gen" care a dat capodopere ca memoriile lui Cezar despre războiul cu galii, relatările de călătorie ale lui Marco Polo ş.a. [88].

În felul acesta, perspectiva se schimbă. Ne dăm seama că specia e una şi aceeaşi : reportajul, iar denumirea de reportaj literar a devenit necesară pentru diferenţierea acestei vechi forme de artă epică — spre care de fapt se reîntoarce arta reportajului în literatura realismului socialist, dîndu-i o nouă viaţă şi o nouă grandoare — de celelalte forme, într-adevăr noi, care sînt încă în căutarea specificului lor artistic : reportajul *cinematografic*, reportajul *radiofonic* şi sinteza lor, reportajul *televizat*. A căuta însă a diferenţia noul reportaj de reportajul aşa-zis „ziaristic" al trecutului, prin accentuarea caracterului literar, este o eroare, căci literatură este în felul lui şi reportajul de senzaţie din ziarele burgheze, însă o literatură de pervertire a sufletului omenesc prin mijloacele specifice ale naraţiunii, ca şi romanul poliţist, ca şi romanele de colportaj pe teme de sexualitate etc.

Există însă şi reportajul *ziaristic* în sensul bun al cuvîntului şi a existat şi în trecut, cel puţin sub acest nume. A încerca să diferenţiezi net reportajul „literar" de relatarea în ziar a faptului cotidian exemplar, cu răsfrîngeri pozitive asupra vieţii sociale, adică de reportajul „ziaristic", credem că e un nonsens. E imposibil ca reportajul „ziaristic" să fie lipsit de orice mijloace literare şi de orice strălucire a artei cuvîntului, căci altfel n-ar putea impresiona, după cum un reportaj „literar" încărcat de „fioriturі " stilistice, în care se face „poezie" cu orice preţ, produce impresia cea mai defavorabilă.

Dat fiind însă că dezbaterea asupra reportajului a avut loc la noi în cadrul teoriei literare, termenul de „reportaj literar" a intrat oarecum în uz. Îl vom păstra, fiind siguri că va fi folosit mai tîrziu numai pentru distingerea epicii în proză de cea realizată direct prin imagini plastice.

Această dezbatere a fost deschisă încă din primii ani [89] şi fireşte că la început s-a insistat asupra eficienţei sociale a reportajului. Mărturisind că între reportaj şi restul prozei epice „nu există o barieră distinctă", G. Macovescu nu pierde totuşi din vedere că într-adevăr reporterul nu numai că observă viaţa, dar face o selecţie între aspectele ei cînd o înfăţişează, urmărind tot ceea ce e *tipic*, ca şi poetul epic. Dar aici mersul lor împreună încetează. Reporterul rămîne la faptul de viaţă

---

[87] G. Călinescu, *Reportajul*, în „Contemporanul", 1961, nr. 45 (787).

[88] G. Călinescu, *Reportajul literar*, în „Contemporanul", 1963, nr. 6 (852).

[89] George Macovescu, *Reportajul literar ca mijloc de educaţie şi mobilizare a maselor*, în „Viaţa românească", V, 1952, nr. 6 ; republicat sub titlul *Unele probleme ale reportajului literar*, Bucureşti, 1956 („Mica bibliotecă critică", nr. 40).

selectat, înfăţişîndu-l prin scrisul său, pe cînd creaţia scriitorului de abia de aici începe, realizînd ficţiunea, adică acele situaţii şi personaje care probabil n-au existat niciodată astfel, dar nimeni nu se gîndeşte să conteste că sînt posibile.

Pornind de la acest articol, S. Iosifescu insistă în ceea ce priveşte înrîurirea artei fotografice şi a cinematografului asupra reportajului modern : „Prin mijloace analoge cinematografului, reportajul poate înlocui ceea ce îi lipseşte ca ficţiune, ca fabulaţie (...), poate apropia imaginea, poate mări un detaliu pînă ce acoperă întreg orizontul : femeia mîncînd mărul ; o lărgeşte la vaste perspective panoramice, o montează punînd-o în contrast" [90].

O femeie mănîncă un măr, după cum bine ştim, e tema unui celebru reportaj dintre cele două războaie al lui Geo Bogza. E locul aici să amintim o trăsătură caracteristică a consideraţiilor teoretice de la noi în jurul reportajului. Mai toate au pornit la început, mărturisit sau nu, de la Geo Bogza. Acesta nu e numai maestrul genului între cele două războaie, nu numai premergătorul de prestigiu al reportajului românesc de astăzi, dar şi un teoretician al lui, prin acea *Introducere în reportaj* din 1934, unde se află şi atît de des citata frază : „Reportajul e un mijloc vast şi generos de a nu te mai ocupa pînă la paroxism de tine însuţi, ci de viaţa din afara ta".

Pentru scriitorul care a trăit sau cel puţin s-a format în această epocă, reportajul a fost într-adevăr o dură şcoală a vieţii, care l-a ferit de ispita de a rămîne în „odaia lui de plută" şi l-a coborît „în mijlocul lumii înflăcărate pe care o ignora", cum îşi aminteşte E. Barbu [91].

În majoritatea consideraţiilor făcute în jurul reportajului, se stăruie îndeosebi asupra acestor aspecte : funcţiunea lui de ucenicie a vieţii pentru scriitori şi accesul lui direct la fenomenul vieţii sociale ; contrastul dintre reportajul în literatura realismului socialist şi reportajul din ziarele burgheze vînătoare de senzaţional [92].

După perioada, ca să-i zicem aşa, „eroică" a începuturilor, promovarea entuziastă a reportajului ca formă de artă, prin teoria literară, a fost însoţită adesea de scrutarea lucidă a specificului său, ca şi a posibilităţilor sale încă neexploatate, în sensul diversităţii de stiluri în care poate aborda realitatea.

Pornindu-se de la scriitorii care au ilustrat noua formulă a reportajului, dîndu-i rangul de creaţie literară — Egon Erwin Kisch, Ilya Ehren-

---

[90] Silvian Iosifescu, *Ceva despre reportaj*, în *Drumuri literare*, Bucureşti, 1957.

[91] Eugen Barbu, *Marea familie a reporterilor*, în „Luceafărul", II, 1959, nr. 12 (23).

[92] Mihai Gafiţa, *Contribuţia reportajului*, în „Gazeta literară", VI, 1960, nr. 27 (329) ; Ion Roman, *De la reportajul foileton la cel monografic*, în „Contemporanul", 1960, nr. 39 (728) ; Nicolae Ciobanu, *Virtuţile reportajului*, în „Iaşul literar", XI, 1960, nr. 9 ; G. Dimisianu, *Pasionanta misiune a reportajului*, în „Gazeta literară", VII, 1960, nr. 30 (332) ; Radu Cosaşu, *Reportaj monografic?*, în „Gazeta literară", VII, 1961, nr. 32 (386) ; G. Dimisianu, *Reportajul şi actualitatea*, în „Gazeta literară", VIII, 1961, nr. 36 (390) ; Ion Lungu, *Reportajul şi confruntarea cu viaţa*, în „Steaua", XII, 1962, nr. 2 ; P. Ursache, *Observaţii despre reportaj*, în „Iaşul literar", XII, 1962, nr. 7 ; G. Dimisianu, *Seismograf al vieţii". Despre funcţia socială a reportajului*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 11 (470) ; Oct. Butoi, *Noul în viaţă şi în reportaj*, în „Analele Universităţii C. I. Parhon", Bucureşi, tXI, 1962, nr. 25.

burg, Geo Bogza, — s-a subliniat că ceea ce îi dă reportajului caracterul de artă e tocmai apariţia pe primul plan a reporterului, a eului său, a personalităţii sale. Lăsînd să-i vorbească cititorului *ficţiunea*, ca produs al fanteziei sale creatoare, romancierul şi nuvelistul pot să simuleze dispariţia lor din operă, sub o aparentă răceală impersonală. Reporterul însă, trebuind „să facă artă fără să inventeze" [93], nu o poate face decît punîndu-şi violent pecetea personalităţii sale, încălzind faptele la temperatura propriei sale flăcări interioare, cînd acestea îl entuziasmează sau cînd îl revoltă, asociindu-le în maniera sa originală, folosind procedee stilistice care fac parte din însăşi personalitatea lui literară. Cu unele exagerări în ceea ce priveşte posibilităţile reporterului de a „deforma" realitatea prin optica sa personală ca printr-o „lentilă", poziţia aceasta a fost salutară la timpul ei, pentru a feri reportajul de cultul faptului brut, de obsesia statistică — transformîndu-l în anchetă sociologică, economică etc. — sau, dimpotrivă, evitîndu-i dispariţia în fluviul larg al epicii, prin excesiva preocupare pentru caracterologia şi tipologia eroilor săi.

Analizînd antologia de reportaje *Te slăvim ţară nouă* !, V. Ardeleanu caută în schimb să stabilească o tipologie a reportajului românesc actual : reportajul-poem (reportaj liric), reportajul-schiţă, reportajul-portret (moral), reportajul-monografie (consacrat unui oraş, unei regiuni) [94].

O experienţă extrem de interesantă în ceea ce priveşte raportul dintre realitate şi creaţie în reportaj, între felul cum îl văd teoreticienii şi cum îl consideră cititorii, a fost aceea a lui Paul Anghel, autorul reportajului *Victoria de la Oltina*, închinat colectivizării unui sat. Autorul s-a dus apoi acolo să stea de vorbă cu „eroii" săi în carne şi oase. În primul rînd, aşa ceva e de neconceput în ziaristica din ţările capitaliste. Ne întrebăm, care reporter de fapte senzaţionale — crime, sinucideri, desfigurări cu vitriol, furturi în tren, spargeri la bănci — ar avea curajul să-şi convoace „eroii" şi să-i întrebe dacă i-a zugrăvit bine ? În al doilea rînd, e semnificativ faptul că, la Oltina, eroii s-au declarat mulţumiţi de felul cum i-a înfăţişat autorul : s-au recunoscut în personajele lui şi nu s-au ruşinat, dimpotrivă. Obiecţiile, cîte s-au formulat, au fost de altă natură : „cu privire la cuprinderea vieţii în diversitatea formelor ei de manifestare" [95] — peste unele aspecte secundare s-a trecut în fugă, altele au fost neglijate de reporter. Ar fi fost interesant dacă se făcea apoi şi o consfătuire cu cititorii propriu-zişi, care nu sînt şi eroi ai cărţii. O încercare de a cuprinde problematica artistică a reportajului literar a fost întreprinsă de N. Ciobanu, totalizînd şi cumpănind opiniile despre reportaj ca formă specifică de oglindire a realităţii, despre viabilitatea elementului real din reportajul literar, spre deosebire de cel ziaristic, şi, în consecinţă,

---

[93] Radu Cosaşu, *Regenerarea reportajului*, în „Viaţa românească", X, 1957, nr. 8.

[94] Virgil Ardeleanu, *Reportajul ca modalitate literară*, în „Scrisul bănăţean", XI, 1960, nr. 12.

[95] Ion Lungu, *Reportajul şi confruntarea cu viaţa*, în „Steaua", XII, 1962, nr. 2.

despre viabilitatea artistică a reportajului însuși, despre rolul personalității reporterului, despre raporturile reportajului cu speciile apropiate și despre speciile reportajului [96].

§ 7. Genul dramatic

Trăsătura caracteristică a teoriei literaturii în anii puterii populare — și anume legarea ei atît de strînsă de practica creației, încît cele mai multe discuții de principiu se poartă „pe viu", în cadrul cronicilor consacrate diverselor opere reprezentative — e și mai accentuată în ceea ce privește teatrul. Faptul că genul dramatic nu e numai creație literară, ci și spectacol, dă cronicilor de teatru un specific care ne împiedică să le urmărim în amănunt, în cadrul unei înfățișări a evoluției teoriei noastre literare. De aceea, aici ne vom mărgini să analizăm numai luările de atitudini în afara activității profesionale a criticilor teatrali.

Aceste formulări de opinii pornesc tot de la viață, și anume de la schimbările în legislația clasică a genului dramatic, pe care le impune transformarea revoluționară a vieții și conștiinței oamenilor în orînduirea socialistă. Una dintre legile succesului în acest gen este existența vizibilă a unui conflict puternic, a cărui tensiune să creeze încordarea corespunzătoare în sufletul spectatorului, ținîndu-l atent pe locul său, de la începutul pînă la sfîrșitul spectacolului. Prin însăși dinamica revoluționară a actualității, conflictul fundamental e cel între vechi și nou. Conflictul nu poate avea loc decît între personaje — oameni reprezentînd atitudini opuse — sau în sufletul lor, între două sentimente sau idei contradictorii. Întrebarea e dacă raporturile dintre conflict și eroii săi nu s-au schimbat oare în dramaturgia zilelor noastre, în funcțiune de noul stil de viață? Într-un interesant și dens articol, dramaturgul Paul Everac răspunde acestei întrebări [97]. Pornind de la observarea procesului de consolidare a organismului social, creșterea necontenită a forței de influențare în bine a acestui organism asupra individului, P. Everac conchide că „e din ce în ce mai greu ca o persoană franc negativă să aibă drept de liberă acțiune" în cadrul acestui organism. În consecință, și în procesul de maturizare a dramaturgiei noastre, personajul total negativ — sabotorul, spionul, trădătorul ș.a. — își face o apariție din ce în ce mai rară pe scenă. Personajele devin mai complexe, în sufletul și în conduita lor pot să apară „disarmonii", „tendințe antisociale corelate cu unele sociale", care uneori pot să le „mascheze" pe cele dintîi. Deși omul „liniar, univoc" e mai puternic „în impulsurile lui", totuși dramatismul atitudinii sale e mai puțin viu, mai depărtat de interesul spectatorului decît personajul complex, zbuciumat de tendințe contradictorii, acesta fiind mai apropiat de adevărul psihologic și social. În plus, mișcarea din ce în ce mai complexă și mai fermă a organismului social împiedică, de cele mai multe ori, dezvoltarea nestînjenită a personajului total negativ. Însăși existența lui în viață împuținîndu-se, centrul de greutate al conflictelor se strămută pe

[96] N. Ciobanu, *Pentru o estetică a reportajului literar*, în „Steaua", XII, 1961, nr. 9.
[97] Paul Everac, *Limitele dramaticului*, în „Contemporanul", 1962, nr. 47 (841).

planul conştiinţei oamenilor. Aici, cum a arătat tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, s-a strămutat în primul rînd conflictul între vechi şi nou, lupta cu infiltraţiile ideologiei burgheze. Cînd lupta aceasta se dă în interiorul conştiinţei individuale, desigur că şi conflictul nu mai e atît de spectaculos ca ciocnirea unor voinţe, a unor pasiuni, întrupate în personaje diferite. Întrebarea pe care şi-o pune P. Everac este dacă — spre deosebire de proza epică — teatrul nu-şi contrazice propria lui esenţă prin renunţarea la conflictul spectaculos? Răspunsul dat este că nu trebuie să se confunde „acţiunea violent spectaculoasă cu tensiunea dramatică". Ceea ce este într-adevăr esenţial în teatru e această tensiune interioară. În societatea socialistă „dramatismul proceselor de creştere" e mult mai frecvent decît cel al „crizelor de existenţă", deoarece imensa activitate de construcţie paşnică ce caracterizează socialismul promovează pasiuni care nu duc neapărat la conflictul violent : „pasiunile etice ale perfecţionării, ale progresului ştiinţific şi tehnic, lupta pentru clarificarea ideologică a celuilalt" etc. Însă, observă P. Everac, în timp ce criza de existenţă „e spectaculoasă prin sine, îşi oferă aproape singură momentele cruciale", criza de creştere „e un proces dialectic continuu, ale cărui salturi trebuiesc pregătite de multe acumulări cantitative". Teatrul ajunge astfel într-o dilemă : ori se adaptează acestei noi situaţii şi atunci se epicizează, depărtîndu-se de specificul său ; ori îi rămîne credincios şi atunci renunţă la înfăţişarea crizelor de creştere, care sînt mai semnificative pentru unele aspecte individuale ale vieţii în societatea noastră. P. Everac caută să descifreze răspunsul în analiza însăşi a vieţii teatrale şi constată că într-adevăr se observă o tendinţă de epicizare. Ea se rezolvă totuşi prin mijloace adecvate teatrului sau mai ales împrumutate cinematografului : întreruperea desfăşurării acţiunii prin „retrospective lămuritoare" ; construcţia pe mai multe planuri şi alternarea lor rapidă ; stăruinţa analitică „pe unele aspecte care par nodale" ş.a. Fireşte, rămîne încă deschisă întrebarea : pînă la ce limită se poate „cinematografiza" sau, dimpotrivă, se poate „poematiza" teatrul, fără a se pierde pe sine însuşi?

Ocupîndu-se de acelaşi cerc de probleme, Vicu Mîndra aminteşte că o consecinţă a noii etici sociale a fost reînvierea „dramei de idei" — care ajunsese la înălţimi impresionante, prin Ibsen ş.a. în literatura realismului critic —, acum cu alt conţinut şi mai ales cu o altă perspectivă : „Cultura proletară a reluat drama de idei, aşezînd problemele veacului în lumina materialismului dialectic. Realismul socialist a preluat cele mai bune tradiţii ale dramei de idei din pragul veacului, dezlegînd vechi obsesii şi ocupînd spaţiul tragic al tăcerilor cehoviene cu sunetul grav al răspunsurilor limpezi" [98].

Acelaşi autor analizează, în alt articol [99], celălalt aspect al evoluţiei dramei de idei în teatrul burghez sau mai bine zis al atitudinii criticii faţă de ea. Speriată de virulenţa ei, de ecoul larg în mase pe de o parte,

[98] Vicu Mîndra, *Contemporaneitatea şi problemele dramaturgiei noastre*, în „Gazeta literară", VII, 1961, nr. 46 (400), 47 (401).

[99] Vicu Mîndra, *Despre caracterul scenic al dramei*, în *Însemnări despre literatură şi artă*, Bucureşti, 1958 ; *Despre originalitatea şi specificul dramei*, *ibidem*.

iar pe de alta, pe bună dreptate dezgustată de succesul facil, față de un anumit public, al pieselor unor abili tehnicieni ai scenei, siguri în mînuirea efectelor melodramei, această critică a considerat adesea „teatrul-teatru" ca o valoare inferioară în artă. I s-a opus ceea ce A. de Musset denumise „spectacolul într-un fotoliu", adică „teatrul-poezie", teatrul destinat lecturii, iar nu spectacolului. Reprezentată de unii critici de mare finețe, ca Albert Thibaudet, opinia aceasta nu a fost mai puțin eronată, ducînd teatrul spre pierderea celei mai sigure trăsături a forței sale agitatorice : priza directă la public.

Realismul socialist a repus teatrul pe linia lui de plutire, reabilitînd „teatrul-teatru", fără a face concesii în genul efectului ușor al melodramei. Spectacol și poezie totodată, teatrul își întemeiază deopotrivă efectul pe mișcarea scenică și pe înălțimea de idei și sclipirea literară.

Aceeași restabilire a echilibrului de valori artistice a fost realizată și în teoria *comediei*. Sub influența înțelegerii bergsoniene a comicului ca o contradicție atemporală între viață și convenție — gestul mecanic aplicat asupra fluxului vieții —, comedia a ajuns pînă la urmă în țările capitaliste un teatru al absurdului. Întemeiată pe analizele pătrunzătoare ale lui Cernîșevski și pe geniala formulare a esenței comicului de către Marx, ca modul ultim de a duce la mormînt o formă învechită din viața socială, teoria noastră literară subliniază că — sub forma lui voioasă — comicul e un mod foarte serios de manifestare a demnității umane, care se înalță prin rîs deasupra urîtului din viață : „În marea comedie satirică realistă se confruntă un înalt ideal de viață omenesc cu tot ceea ce îi stă împotrivă și-l schimonosește" [100].

Profunzimea observației lui Marx se verifică și în dezvoltarea teatrului românesc în anii puterii populare. În primul deceniu, tensiunea luptei cu rămășițele din viața socială ale burgheziei au înclinat ponderea vieții noastre teatrale spre dramă. În ultimul deceniu despărțirea de palidele rămășițe din sufletul unor oameni ai zilei de azi se face mai mult rîzînd — și comedia înflorește într-atîta încît produce unor critici teatrali chiar o undă de îngrijorare în ceea ce privește viitorul dramei. Ca un contra-impuls, ei recomandă depășirea comediei de situații — ca superficială, mai ales în efectul ei agitatoric — și îndreptarea spre viguroase „pamflete dramatice", gen Maiakovski, care „să arate cu degetul vechiul travestit și să dinamiteze însăși baza ideologică și etică a atitudinilor și concepțiilor satirizate" [101].

Funcțiunea îndrumătoare a teoriei literare se manifestă și prin gestul de a atrage atenția autorilor spre *piesa într-un act*. Aceasta s-a întîmplat la vreme, încă din 1950 [102]. S-a arătat că dezvoltarea participării maselor la viața teatrală — prin echipele artistice de amatori, prin colectivele teatrale închegate în întreprinderi și pe lîngă căminele culturale — solicită

[100] Ovid S. Crohmălniceanu, *În legătură cu comedia satirică*, în „Viața românească", VI, 1953, nr. 8.

[101] Dumitru Solomon, *Despre unele funcții ale comediei*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 1 (461).

[102] Mihai Gafița, *Specii literare de mare actualitate*, în „Viața românească", III, 1950, nr. 6

opere „care pe de o parte să răspundă problemelor arzătoare ale actualităţii (...), să aibă o mare putere de propagare a ideilor socialismului", iar pe de alta, fără a neglija valoarea artistică, menţinîndu-se la nivelul înalt al întregii noastre literaturi, să corespundă mijloacelor scenice modeste ale acestor formaţii teatrale. Piesa într-un act, cu un decor simplu şi personaje puţine, „prezentînd un singur episod din viaţă, un moment culminant din desfăşurarea ei, constituind un întreg a cărui oglindire să justifice singur opera de artă, e forma teatrală care răspunde optim formelor largi de viaţă scenică a maselor. În acest sens, prin mobilitatea şi simplitatea ei, piesa într-un act joacă în teatru acelaşi rol vast şi eficient pe care îl are schiţa în domeniul prozei epice.

O dezvoltare similară, legată de aceeaşi manifestare a maselor trezite la viaţă nouă şi deplină în orînduirea socialistă — mase care vor nu numai să se bucure de contemplarea artei, dar să o şi creeze, măcar sub forma interpretării — este aceea a *teatrului de păpuşi*. Spectacol de tradiţie milenară, distrînd şi educînd nu numai copiii ci şi pe adulţi în tot cursul acestei tradiţii, teatrul de păpuşi degenerase, în orînduirea capitalistă, la forme de bîlci sau cel puţin de un infantilism ce îl scotea din sfera artei. Cîţiva entuziaşti singuratici mai căutau să păstreze tradiţia populară a nobilei arte. În anii puterii populare, această tradiţie — pe care o glorificase cîndva poetul Alecsandri — a fost reluată, încorporată înaltei politici culturale a statului, prin teatrele stabile de păpuşi create, şi încurajată în mişcarea de amatori.

Aici s-a petrecut însă un fenomen întrucîtva deosebit. În timp ce „jocul păpuşilor" a fost reînviat cu strălucire ca spectacol, dramaturgia originală a răspuns cu întîrziere în această ramură a teatrului sau prin încercări puţin reuşite.

Dacă studiul acestei situaţii nu a fost de loc amplu, în schimb avem de înregistrat o privire teoretică subtilă şi eficientă[103]. Pricina decalajului stă în specificul teatrului de păpuşi, care cere o cunoaştere temeinică a legilor sale artistice. Într-adevăr, păpuşa în sine e lipsită de viaţă, pe care i-o dă numai omul ce o mînuieşte, dar rămîne mereu ascuns. Păpuşa deci — spre deosebire de actor, în teatrul obişnuit — e o realitate de ordin secund, oglindind viaţa prin imagini care au mai degrabă o funcţiune simbolică. Procesul de tipizare şi stilizare a realităţii e accentuat la maximum. Păpuşile nu pot mima „situaţii de culoare medie, probleme de trecere cu un caracter nehotărît", fiindcă expresia feţei lor este redusă la o singură aparenţă, care trebuie să fie profund tipologică, doar ochii putînd ajunge să sugereze diferite stări sufleteşti prin rotirea lor. Gesticulaţia e şi ea sever limitată. Proprie tipurilor umane pe care trebuie să le reprezinte păpuşile este deci exagerarea, îngroşarea liniilor psihologice şi mobilizarea lor într-un singur sens sufletesc. Tipurile în teatrul de păpuşi trebuie să fie desenate în alb-negru, în contrast absolut. În această privinţă, stilul teatrului de păpuşi se apropie de cel al caricaturii din arta plastică. Astfel

[103] M. Suciu şi A. Hunyadi, *Cîteva probleme ale dramaturgiei pentru teatrul de păpuşi*, în „Steaua", V, 1954, nr. 6.

se explică și viața multiseculară a *satirei* în teatrul de păpuși, mai cu seamă în cel popular sau pus în slujba luptei maselor, în trecut.

Dar ființa neanimată a păpușii mai are un specific. Prin însăși făptura ei de cîrpă și lemn, cunoscută de spectatori ca atare, „păpușa se poate dispensa foarte ușor de legile biologiei". În consecință, imposibilul nu există în teatrul de păpuși și fantasticul e ușor acceptat, fără a fi nevoie să fie justificat prin trucaje deosebite, ca în teatru și mai ales în cinematograf. De aici, străvechea și firească conviețuire între teatrul de păpuși și *basm*. Subliniind această modalitate, proprie și teatrului de păpuși din zilele noastre, autorii acestei cercetări indică și *jocul romantic* și *comedia lirică* între acele specii dramatice „care au de asemenea cîmp deschis pe scena teatrului de păpuși", fără să insiste aici cu o mai largă demonstrație. Din parte-ne, considerăm că mai degrabă s-ar impune o cercetare atentă a specificului teatrului de păpuși intrat în sfera *televiziunii*, mai ales sub modalitatea basmului.

Întemeierea unei viguroase cinematografii naționale — cu o producție atît de bogată și diversă și cu preocupări artistice și tehnice din ce în ce mai înălțate spre marea artă — a impus teoreticienilor și cercetarea *scenariului* cinematografic, ca realitate estetică aparte. Tentația pe care o ofereau posibilitățile aproape nelimitate ale filmului în oglindirea vieții îi făcea pe scriitori să se îndrepte și spre ipostaza de autori de scenarii. În același timp, ideea că alcătuirea unui asemenea scenariu ar cere o pregătire tehnică de specialitate — filmul avîndu-și alfabetul său artistic propriu, deosebit de al literaturii — îi ținea cu sfială departe. Filmul românesc avea nevoie imperioasă de aportul scriitorilor de talent, scenariul fiind un element de bază al structurii sale artistice și, implicit, al valorii sale.

De aceea, e explicabil că două condeie de prestigiu — al lui Geo Bogza și al lui M. Novicov — au întreprins pledoarii pentru însemnătatea scenariului de film ca formă de artă, în acei ani cînd începea să se vadă clar mersul ascendent al cinematografiei românești.

Geo Bogza începe printr-o afirmare categorică a datoriei scriitorilor de a sprijini această ascensiune : „Transformarea filmului în operă de artă, în armă de educație, s-a putut face prin aducerea lui la izvoarele bogate ale literaturii. Regizorii, actorii, operatorii, oricît de talentați ar fi fost, nu puteau să construiască conflicte valabile, eroi autentici, episoade dramatice, prin ideile care stăteau la baza lor. Aceasta nu putea să fie decît opera scriitorului, a dramaturgului". Pentru a-i apropia de munca în cinematografie pe scriitorii încă timorați în fața tehnicității specifice a scenariului, Geo Bogza apasă cu toată puterea pe pedala opusă : „Noi îndrăznim să afirmăm că specificul scenariului nu e un secret profesional și că nu comportă pentru un creator mai multe greutăți decît specificul schiței, nuvelei, romanului. Se poate spune că așa-zisul specific al scenariului e în fond specificul celor mai de neuitat pagini ale literaturii" [104].

[104] Geo Bogza, *Scenariul literar, baza ideologică și artistică a filmului*, în „Viața românească", V, 1952, nr. 3.

După doi ani, cînd apropierea scriitorilor de cinematografia românească era evidentă, M. Novicov își poate permite să judece lucrurile mai la rece, pornind de la adevărurile formulate de Geo Bogza : „Teza « Scenariul literar e baza ideologică și artistică a filmului » e azi larg cunoscută și însușită. De aceea, e cît se poate de firesc ca, o dată cu dezvoltarea cinematografiei, să observăm și fenomenul dezvoltării dramaturgiei cinematografice, ca un fenomen al vieții literare". O dată existența acestei dramaturgii constatată, misiunea teoriei literare era de a-i defini specificul în raport cu genul proxim : teatrul pe de o parte, epica în proză pe de alta. Față de spectacolul teatral, cinematograful are posibilități aproape nelimitate de lărgire a orizontului acțiunii și de mișcare în interiorul lui, în cadrul unei durate de cel mult două ore. Această libertate de a se mișca în spațiu și timp apropie scenariul cinematografic de proza epică, eroul putînd fi urmărit în mișcare mereu, așa cum procedează și prozatorul. În același timp, fresca socială amplă poate fi realizată tot atît de bine în film ca și în roman, iar minuția analizei psihologice, specifică prozei, își are echivalentul în tehnica cinematografică a primplanului, a apropierii după voie a aparatului de filmat de chipul actorului ce întrupează un personaj [105].

§ 8. Stilistica

Stilistica literară e de fapt o parte din studiul măiestriei scriitorilor. Acesta s-a întreprins de cînd există literatura, în primul rînd de către scriitorii înșiși, făcînd parte din munca lor tăcută de atelier, spre a surprinde tainele, ca să zicem așa, profesionale ale meșteșugului lor. Întreprindere anevoioasă, deoarece scriitorul nu beneficiază de situația celorlalți creatori din artele plastice, din arhitectură, de a putea ucenici în atelierul unui maestru, ca în trecutul mai îndepărtat, sau în școli anume, ca și muzicienii, în timpurile noastre. Roadele „școlilor de poezie", încercate și la noi în primul deceniu, s-au dovedit deficitare, experiența de meșteșugar a scriitorului fiind aproape necomunicabilă. Lucrul scriitorului nu se poate urmări de departe, în mod concret, în evoluția lui, de către mai mulți deodată, așa ca în artele plastice.

Studiul măiestriei a mai fost practicat și de către criticii literari, dar în mod nesistematic, fiind subordonat percepției artistice de valoare, care se referă la întregul operei de artă literară, nu *numai* la exteriorul ei construit din îmbinările de cuvinte.

Prin studiul „tropilor", al figurilor poetice sau de stil, stilistica literară a fost inclusă multă vreme în domeniul mult mai extins al *poeticii*, alături de teoria genurilor și a speciilor literare. Despărțit de studiul limbii literare, ca fenomen viu ce stă la baza dinamicii concrete a „figurilor poetice", studiul stilisticii literare s-a transformat adesea, în trecut, într-un inventar mort și plicticos de metafore, comparații, epitete, metonimii, alegorii etc.

---

[105] Mihai Novicov, *Scenariul cinematografic ca gen literar*, în „Viața românească", VII, 1954, nr. 8.

Cercetarea, care se voia științifică în acest sens, devenea inevitabil mai mult o operație minoră, de catalogare și clasificare sau cel mult de statistică.

Pentru a o transforma în disciplină științifică vie și complexă, stilistica a fost apropiată în timpurile moderne de lingvistică, considerînd-o drept o modalitate de cercetare a limbii literare privite sub unghiul realizării valorilor artistice implicate în limbă, dar devenite în același timp părți constitutive ale artei literare.

Încă din perioada dintre cele două războaie, Tudor Vianu s-a impus ca reprezentant de seamă al acestei noi fundamentări a stilisticii literare prin metodologia lingvisticii, urmînd și dezvoltînd linia studiilor lui D. Caracostea asupra artei cuvîntului la Eminescu. *Arta prozatorilor români*, volumul de sinteze și analize stilistice publicat de Tudor Vianu în 1941, a rămas o carte clasică în materie.

După Eliberare, Tudor Vianu a continuat fructuos această atenție acordată stilisticii literare, în cadrul preocupărilor sale multiple de umanist, interpret al literaturii universale, ca și al celei românești, lămuritor fin și documentat al complexelor raporturi dintre una și cealaltă. Firește, această preocupare a fost limpezită și disciplinată în lumina învățăturii marxist-leniniste despre artă. Volumul *Probleme de stil și artă literară* (1955) cuprinde astfel varii cercetări cu caracter de sinteză referitoare la *Măiestria stilistică*, *Cercetarea stilului*, sau îndreptate spre anumite aspecte, precum cel despre *bogăția și transparența* în stil, despre efectele stilistice scoase din *frazele scurte și frazele lungi*, despre *epitetul eminescian* ș.a.

Ceva mai tîrziu, T. Vianu se îndreaptă spre acel capitol stufos al poeticii consacrat „figurilor poetice" și avînd în centrul său metafora, ca mod de expresie inseparabil de limbajul poeziei, dăruindu-ne și în acest domeniu o carte fundamentală [106].

Orientarea cercetării e de astădată deosebită de a vechilor poetici, fiind întemeiată pe lingvistică, și anume pe viața de azi a limbii : „Metafora fiind un fapt de limbă, energiile care au produs-o altădată trebuie să fie active și astăzi. Studiul limbii ar putea să ne dea, în această privință, lămuririle necesare". Însă metafora, ca și ceilalți „tropi" — ca să întrebuințăm denumirea clasică și mai proprie pentru „figurile de stil" sau „poetice", denumiri mai nebuloase în sensurile lor complicate —, fiind un „fapt de expresie", are și un „caracter psihologic", și atunci cercetătorul simte necesitatea să recomande apelul și la „știința sufletului". În același timp, studiul originilor tropilor ca fenomene de limbă ne duce dincolo de societatea modernă, adînc în trecut, pînă la orînduirile primitive ale societății umane. Se vădește deci necesar și ajutorul etnologiei. Extinsă astfel, cu necesitate, stilistica devine o disciplină care — prin complexitatea ei — depășește cadrul teoriei literaturii, avîndu-și totuși principalul centru de greutate în studiul poeziei și al prozei.

În ceea ce privește studiul măiestriei literare, există și o altă perspectivă decît cea stilistică. Măiestria poate fi considerată într-un sens

[106] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957.

mult mai larg, intrînd în sfera ei nu numai arta cuvîntului, ci tot ceea ce ţine de modul de a transforma faptul din viaţă într-o operă de artă.

E ceea ce lămureşte clar G. Călinescu vorbind despre măiestrie : „Dacă cineva înţelege prin măiestrie un meşteşug arhitectural şi filologic cu care poţi înfrumuseţa o temă impusă fanteziei noastre din afară, adică (înlăturînd orice idee de conformism) prin mijlocirea inteligenţei, atunci, după credinţa mea, toate şlefuirile şi născocirile sînt zadarnice. O operă abstractă, adică moartă, nu poate învia, oricît am îmbălsăma-o cu miresme şi am înfăşa-o în purpuri"...

G. Călinescu deplasează, în consecinţă, în mod deliberat, accentul de greutate dinspre formă spre conţinut : „Cărei zone a operei îi aparţine măiestria, cînd este evidentă : conţinutului sau formei ? Evident, conţinutului". Şi mai departe : „Compoziţia şi stilul decurg din natura conţinutului şi sînt incluse a priori în interpretarea realului" [107]. Demonstraţia se face prin analiza poeziei eminesciene de introspecţie, din faza îndreptării poetului spre maturitate. Întîlnim aici, în absenţa metaforei, „reprezentările cele mai descărnate, de pildă noţiunile de sentimente, adică schema lor abstractă, ori idei de ordin teoretic". Şi totuşi, „efectul lor vibratoriu e considerabil", noţiunile au aici „funcţie de metafore" [108]. Taina măiestriei stă astfel, în ultima instanţă, în fantezia artistică : „Fantezia e darul de a vedea concret universalul, deci palpabil, nemijlocit" [109].

De altfel, discuţia despre măiestrie a fost destul de bogată în literatura noastră şi ecourile ei sînt departe de a se stinge [110].

În lumina discuţiilor despre măiestrie, şi vechea problemă a *stilului* în literatură capătă sensuri noi. În afară de considerarea stilului sub aspectul relaţiei intime între limbă şi literatură, în sensul preconizat de T. Vianu [111], apare firesc şi interpretarea lui mai largă, ca limbaj al artei, aşa cum o cere G. Călinescu [112]. În acest sens, se poate vorbi de „stiluri" nu numai ca forme istorice de artă într-o anume epocă, cu o anumită orînduire socială — romanic, gotic, baroc etc. —, ci ca şi modalităţi foarte diverse ale limbii literare, ale limbii scriitorilor, mai bine zis, care în fond depăşesc fenomenul limbii şi trec în domeniul tehnicii artistice, aşa cum susţine M. Novicov în polemică cu B. Cazacu [113]. În fine, stilul poate fi considerat şi ca un mod specific de manifestare a personalităţii creatorului de artă, ceea ce s-a făcut de mult în teoria

---

[107] G. Călinescu, *Măiestria*, în „Contemporanul", 1962, nr. 49 (893).

[108] G. Călinescu, *Despre măiestrie şi metaforă*, în „Contemporanul", 1963, nr. 1 (847).

[109] G. Călinescu, *Iarăşi despre măiestrie*, în „Contemporanul", 1963, nr. 3 (849).

[110] Silvian Iosifescu, *Măiestrie şi meşteşug*, în *Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste*, Bucureşti, 1960; Gh. Dinu, *Măiestrie şi contemporaneitate*, în „Gazeta literară", VII, 1961, nr. 12 (366).

[111] Boris Cazacu, *Stilul literaturii artistice*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 11 (470); Mihai Nasta, *Factura stilistică — un obiect de preocupare*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 33 (492); Victor Eftimiu, *Limba poeziei*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 2 (461).

[112] G. Călinescu, *Limbajul artei*, în „Contemporanul", 1960, nr. 37 (726).

[113] Mihai Novicov, *Există oare un „stil al literaturii artistice"?*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 17 (476). Vezi şi Matei Călinescu, *Universul poetic şi varietatea stilurilor*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 3 (462).

artei universale şi s-a întreprins şi la noi, de curînd, sub unghiul nou al filozofiei marxist-leniniste [114].

Şi în acest domeniu deci gîndirea teoretică asupra problemelor literaturii şi-a afirmat vivacitatea şi profunda legătură cu viaţa creaţiei de artă, sub impulsul generos şi clarificator al filozofiei ştiinţifice a marxism-leninismului.

РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИКИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ

РЕЗЮМЕ

В своем исследовании, посвященном развитию эстетики и теории литературы на протяжении 1944—1964 гг., автор исходит из исторических предпосылок развития этих дисциплин в годы народной власти.

В начале работы подчеркивается, что и в этой области были широко использованы богатые традиции румынской культуры, перед которой открываются теперь новые горизонты благодаря глубокому усвоению учения классиков марксизма-ленинизма, философии диалектического и исторического материализма, благодаря внимательному и мудрому руководству партии.

Развитие эстетики и теории литературы, опирающихся на такую прочную и широкую основу, характеризуется значительными успехами, проявившимися как в публикации теоретических трудов, так и особенно в бурных и плодотворных дискуссиях, имевших место на страницах румынских газет и журналов.

В области эстетики наиболее ценные результаты дали дискуссии о соотношении искусства и действительности, а также об эстетических категориях. Что же касается теории литературы, автор работы особо останавливается на исследованиях, рассматривающих вопрос о литературных видах и жанрах в свете новой действительности, выявляя влияние теории, тесно переплетающееся с влиянием литературной критики, на современную эволюцию этих видов и жанров, влияние, ведущее к их сближению с общественно-культурной жизнью, претерпевающей процесс революционного преобразования в ходе построения социализма.

[114] Traian Liviu Birăiescu, *Personalitate şi stil în literatură*, în „Scrisul bănăţean", VII, 1956, nr. 7; Radu Teodoru, *Personalitate şi stil*, în „Scrisul bănăţean", VI, 1956, nr. 9

L'ESTHÉTIQUE ET LA THÉORIE LITTÉRAIRE DANS LES DERNIÈRES VINGT ANNÉES

RÉSUMÉ

Ovidiu Papadima nous présente dans son étude l'évolution de l'esthétique et de la théorie littéraire pendant les années 1944—1964, en prenant comme point de départ les prémises historiques du développement de ces disciplines dans les années du pouvoir populaire.

L'auteur souligne également, dès le début, que la généreuse tradition du passé de la culture roumaine a été, dans ce domaine aussi, amplement mise en valeur ; elle fut orientée vers de nouveaux horizons et elle s'est épanouie par l'étude approfondie de la pensée des classiques du marxisme-léninisme et de la philosophie du matérialisme dialectique et historique dans son ensemble ; elle a enfin trouvé un guide sage et attentif dans notre Parti.

Fondées sur ces bases solides, l'esthétique et la théorie littéraire ont, de nos jours, abouti à des réalisations intéressantes, tant dans le domaine des synthèses théoriques, que surtout dans les discussions passionnantes et fructueuses qui ont eu lieu dans les revues et dans les journaux roumains.

De pareilles réalisations sont à retenir dans le domaine de l'esthétique ; il est surtout question des débats concernant le rapport art-vie et les catégories esthétiques.

Quant à la théorie littéraire l'auteur analyse spécialement l'examen auquel les genres et les espèces littéraires ont été soumis à la lumière des nouvelles réalités de la vie, ainsi que l'action de la théorie, fortement rattachée à celle de la critique littéraire, sur leur évolution actuelle dans le sens du rapprochement de la vie sociale et culturelle qui se transforme de manière révolutionnaire au fur et à mesure de la construction socialiste.

DEZVOLTAREA CRITICII LITERARE ÎN ULTIMII DOUĂZECI DE ANI

DE

AL. SĂNDULESCU

INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

SCURTĂ PRIVIRE ISTORICĂ

Ca şi literatura realist-socialistă, critica noastră literară n-a luat fiinţă deodată şi din nimic. Ea nu este o invenţie teoretică, impusă de o anumită conjunctură, ci reprezintă consecinţa firească a unui lung proces de dezvoltare istorică. Nu putem vorbi despre succesele obţinute de critica literară marxist-leninistă fără să ne referim la tradiţiile ei democratice şi materialiste, la acel fond bogat pe care ni l-a transmis cultura trecutului. A aminti numele celor mai activi dintre scriitorii paşoptişti, ca Alecu Russo şi Cezar Bolliac, a-i aminti pe C. Dobrogeanu-Gherea şi G. Ibrăileanu înseamnă a indica sursele cîtorva dintre ideile de bază ale criticii noastre actuale. Caracterul popular al operei de artă, inspiraţia din viaţă, prevalenţa conţinutului asupra formei, tendenţiozitatea artei, atitudinea artistului faţă de realitate sînt concepte cu care a operat critica materialistă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, concepte care au fundamentat primele analize critice cuprinzătoare asupra lui Eminescu, Caragiale, Coşbuc, Sadoveanu. Tradiţiile criticii paşoptiste şi ale aceleia profesate la revistele „Contemporanul" şi „Viaţa românească" au constituit terenul prielnic pe care a rodit critica militantă, partinică de mai tîrziu. Polemicile Maiorescu-Gherea, „Viaţa" — „Evenimentul literar" pe tema artei pentru artă şi a artei cu tendinţă, polemici pe care azi le privim în toate implicaţiile lor estetice, au întreţinut de-a lungul deceniilor o atmosferă aprinsă de discuţii. În aceste împrejurări, poziţiile materialismului, deşi uneori limitate, şi-au demonstrat nu o dată superioritatea. Critica marxist-leninistă nu este, aşadar, o apariţie misterioasă, nu vine dintr-un „ce" inexplicabil, ci din însăşi dezvoltarea procesului ideologic şi literar, care, aşa cum se poate constata, reprezintă o realitate obiectivă.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 3–4, P. 663–680, BUCUREŞTI, 1964

În condițiile trecerii capitalismului în faza sa imperialistă, în epoca revoluțiilor proletare, cînd și în domeniul artei se produce o ascuțire a contradicțiilor, s-a simțit nevoia unei noi formulări teoretice a raportului dintre artist și societate, a menirii sociale a artei. Această formulare epocală a dat-o Lenin, în articolul *Organizația de partid și literatura de partid*, în 1905. Din acel moment, critica materialistă a dobîndit principiul ei cel mai de seamă și cel mai specific, principiul spiritului de partid. El oferea militantului și cercetătorului un prețios instrument de apreciere a fenomenului artistic, eliminînd conceptele confuze, mecaniciste sau pozitiviste și punînd accentul pe caracterul de clasă al artei, pe libertatea artistului revoluționar înțeleasă ca necesitate. Dîndu-și seama de valoarea acestei descoperiri capitale în istoria esteticii și a criticii literare, presa noastră democrată de stînga și mai ales publicațiile apărute sub directa conducere și influență a Partidului Comunist și-au însușit entuziast principiul partinității, precum și tezele leniniste privitoare la moștenirea culturală. Scriitori democrați și simpatizanți ai socialismului ca N. D. Cocea și Gala Galaction salutau plini de încredere „arta viitoare" „literatura pentru cei mulți", iar ziare ca „Tineretul socialist" (1921) sau „Cultura proletară " (1927) popularizau convorbirile lui Lenin cu Clara Zetkin și cuvîntarea conducătorului revoluției la cel de-al III-lea Congres general al Uniunii Tineretului Comunist din Rusia (*Sarcinile Uniunii Tineretului*) [1]. Între 1930 și 1940 are loc o radicalizare a intelectualilor și artiștilor noștri progresiști, unii, ca Geo Bogza și Perahim, situîndu-se nemijlocit pe pozițiile partidului, după ce rătăciseră cîtăva vreme în labirintul curentelor avangardiste. Al. Sahia, M. Beniuc, D. Corbea, Al. Șahighian anunță prin scrierilor lor ivirea unei literaturi noi, revoluționare. Critica literară marxist-leninistă nu se detașa acum ca gen diferențiat cu precizie, ea aparținînd publicisticii în genere și fiind exercitată în cea mai mare măsură de către poeți și prozatori. La „Bluze albastre", „Umanitatea", „Critica" sau la „Reporter", „Cuvîntul liber", în primele rînduri ale combatanților se găsesc Al. Sahia, Ion Călugăru, M. R. Paraschivescu. E o trăsătură specifică a criticii și teoriei noastre literare marxist-leniniste de a se fi născut și a se fi dezvoltat într-o strînsă legătură cu viața literară, ceea ce i-a determinat caracterul publicistic, cetățenesc. Revistele pe care le-am numit, și în primul rînd cele conduse direct de partid, ca „Bluze albastre", militau pentru o critică partinică, opusă criticii de salon, impresioniste, pentru o critică-manifest adresată deopotrivă scriitorilor și maselor largi, o critică plină de patos și de spirit agitatoric. În spiritul tezelor marxist-leniniste, publicațiile de stînga au luat apărarea marilor personalități democrate, ca M. Sadoveanu, pe atunci atacat cu vehemență de fasciști, au combătut anumite tendințe vulgarizatoare și proletcultiste, au analizat degradarea artistică a operei unor scriitori [2].

După 1944, critica marxist-leninistă, aflată încă în perioada ei de formare și consolidare, a trebuit să lupte mai întîi împotriva falselor valori

[1] Cf. Teodor Vîrgolici, *Ideile leniniste despre literatură și artă în presa românească dinainte de Eliberare*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", IX, 1960, nr. 1.

[2] Cf. *Tradiții ale criticii literare marxiste din România 1930—1940*, studiu și antologie de Ileana Vrancea, EP, București, 1962.

promovate de critica burgheză și a teoriei „criziste", lansată *ad hoc* de reacțiune, care pretindea că epoca revoluției socialiste n-ar fi compatibilă cu arta și cultura. Partidul, prin cuvîntul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, a dat riposta cuvenită acestei „teorii" calomnioase, indicînd cu fermitate drumul intelectualității românești, în condițiile regimului democratic popular, și explicînd poziția clasei muncitoare față de moștenirea culturală a trecutului:

„Faptele au dovedit că concepția democratică și muncitorească asupra vieții nu este cîtuși de puțin o brutală ruptură cu tot ceea ce a fost valabil în viața și cultura trecutului". „Căci democrația și concepția care o călăuzește înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale și politice, înseamnă o revalorizare a tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepția democratică este tocmai o punte între ceea ce istoricește a fost valabil ieri și ceea ce va fi valabil mîine. Ea asigură continuitatea reală a tradițiilor culturale ale umanității. Simpla alăturare a cuvintelor «intelectual» și «reacționar» este un paradox, o contradicție: Căci conceptul de știință implică pe cel de progres, libertate și democrație" [3]. Fiind clarificate obiectivele de atac, începe acum o bogată activitate polemică, în care un rol însemnat l-au avut revistele „Contemporanul" și „Revista literară". Scriitori de frunte ca M. Sadoveanu, G. Călinescu, poeți și publiciști militanți ca Emil Isac, M.R. Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, C.I. Gulian ș.a. vorbesc despre răspunderea cetățenească a artistului, despre ridicolul „teoreticienilor criziști", despre noile condiții social-politice, în care problema culturii a fost ridicată la rangul de problemă de stat [4]. Critica literară marxistă se conturează tot mai pregnant, își consolidează pozițiile în cadrul acestei lupte ideologice ascuțite. Deficiențele de creștere nu lipsesc; mai domnește o anumită confuzie estetizantă, se manifestă unele tendințe sectare, de stîngism teoretic, proletcultiste. Asupra lor nu întîrzie să atragă atenția presa centrală de partid [5]. După cucerirea deplină a puterii de către clasa muncitoare în alianță cu țărănimea muncitoare și după ce s-a trecut la înfăptuirea revoluției socialiste, critica literară a pășit într-o altă etapă. În 1948—1949 apar revistele „Flacăra" și „Viața românească", în serie nouă, văd lumina tiparului opere de seamă ale realismului socialist, *Mitrea Cocor* de M. Sadoveanu și *Desculț* de Zaharia Stancu. Instrumentul analizei materialist-dialectice începe să fie mai bine stăpînit, critica luptînd în principal pentru întărirea și creșterea noii literaturi, pentru promovarea unei tematici actuale, pentru combaterea recrudescențelor ideologiei burgheze. *Cuvîntul înainte* pe care-l publică „Viața românească" (nr. 1)

---

[3] *Problemele intelectualității românești*, Adunarea de la Sala Savoy, în „Scînteia", 1946, nr. 678, 15 nov.

[4] Cf. M. Sadoveanu, *Lumina vine de la Răsărit*, în *Caleidoscop*; G. Călinescu, *Artistul și timpul său*, în „Contemporanul", 1946, nr. 5, 18 oct.; Emil Isac, *Răspunderea scriitorului*, ibidem, 1947, nr. 37, 6 iun.; M. R. Paraschivescu, *Plînsul maimuțelor sau unde e criza*, ibidem, 1946, nr. 15, 31 dec.; Eugen Jebeleanu, *Creatorii pe liniile combatante ale vieții*, ibidem, 1947, nr. 57, 24 oct.; C. I. Gulian, *Marxismul și teoria culturii*, ibidem, nr. 31.

[5] *Mai multă principialitate în tratarea problemelor artei și culturii*, în „Scînteia", 1948, 12 dec.; *Spre un nou avînt al creației literare*. ibidem.

ni se pare edificator în privința caracterului științific, antiimpresionist al criticii literare marxist-leniniste :

« „Viața românească" se va strădui să aducă în literatura noastră și o *critică nouă*, pornind din convingerea că orice artă este un sistem de vederi asupra lumii, o ideologie, oglindirea pe planul ideilor a realităților materiale și raporturilor sociale sub aspectul lor dinamic, în dezvoltarea lor necesară, cuprinzînd și perspectiva viitorului. Privită astfel, creația literară va fi supusă unei critici largi, neimpresioniste, științifice și constructive, îmbrățișînd în același timp forma și fondul, în fapt inseparabile, ale operei de artă, folosind forma pentru a ilustra cercetarea temelor, a conținutului ideologic al operei, degajîndu-i fără reticență valoarea și indicîndu-i deficiențele. Se va afirma cu energie necesitatea împrospătării mijloacelor de investigare și de expresie artistică, obligativitatea principială, atît pentru creatorul de artă, cît și pentru criticul său, de a privi natura, societatea și omul cu o optică realistă constructivă și cuprinzătoare și de a se pătrunde în același timp de ideea dezvoltării dialectice a naturii și societății » [6].

Între 1950 și 1953 critica noastră nouă deține un loc de frunte pe întreaga întindere a frontului literar. Într-adevăr, ea nu ajunsese la cel mai înalt grad de combativitate și nici la un stadiu superior de perfecționare a mijloacelor de investigație. În schimb, impusese pe scară largă cîteva principii de bază : partinitatea, confruntarea operei cu viața, interpretarea mesajului ideologic [7]. Profilul ei se va reliefa pe de-a-ntregul, treptat, în funcție de acela al literaturii realist-socialiste, față de care se găsește mereu într-un raport de strînsă interdependență.

REALISMUL SOCIALIST CA MIȘCARE LITERARĂ ȘI METODĂ DE CREAȚIE. CRITERIILE DE APRECIERE ȘI ROLUL CRITICII LITERARE

Orice mișcare artistică este generată de un sistem filozofic și generează la rîndul ei o teorie și o critică artistică specifică. Romantismul german nu poate fi explicat în afara filozofiei kantiene, așa după cum realismul rus nu poate fi desprins de filozofia democraților revoluționari. La rîndul lor, și romantismul german și realismul rus au determinat apariția unei critici respectiv romantice și a uneia democrat-revoluționare, care n-ar fi fost posibile dacă în prealabil n-ar fi existat capodoperele celor două mișcări literare. Încă un exemplu : V. Hugo scrie prefața la *Cromwell* după ce romantismul cunoscuse o destul de bogată experiență, iar Zola formulează opiniile din *Le roman expérimental* pe un teren bine bătut de scriitorii naturaliști.

Ca să ia ființă, să crească și să se maturizeze, critica literară marxistă de la noi a trebuit și ea să fie generată de o mișcare literară. Cum am arătat, primele semne ale acestei mișcări s-au ivit în perioada interbelică, ajungînd să se dezvolte abia după cucerirea puterii de către clasa muncitoare.

[6] „Viața românească", nr. 1, iunie, 1948.

[7] Cf. și Savin Bratu, *Criterii pentru o istorie a criticii literare românești*, în *Cronici*, vol. II, ESPLA, București, 1958.

Spre deosebire de romantism şi de naturalism care fuseseră generate de sisteme filozofice idealiste, realismul socialist are ca bază teoretică filozofia materialist-dialectică. Pentru unii, această împrejurare e folosită spre a emite afirmaţii de rea-credinţă, ca aceea care pretinde că realismul socialist ar fi un sistem împietrit de norme închise, o codificare dogmatică, introdusă din afară în sînul literaturii. Autorii unor astfel de opinii uită că atunci cînd Gorki scrisese romanul *Mama* nu exista ca atare o teorie a realismului socialist, iar la noi cînd Sahia publica *Uzina vie* şi *Ploaia de iunie* nu se putea vorbi de o asemenea teorie închegată. Ceea ce se omite aici este o lege mai generală a dialecticii, şi anume interacţiunea dintre fenomene, care e cazul să fie reamintită.

Se ştie că ideile, concepţiile filozofice, politice sînt determinate în ultimă instanţă de baza economică a societăţii; dar, o dată apărute, aceste idei şi concepţii acţionează asupra bazei stimulînd-o. *Mutatis mutandis*, aşa stau lucrurile şi în ceea ce priveşte raportul dintre literatură şi critică literară. Practica însăşi o confirmă. Pentru noi realismul socialist nu este un sistem de norme şi precepte, ci realitatea literară ca atare este o necesitate istorică a dezvoltării literaturii în epoca noastră. „El nu este ceva introdus din afară în creaţie, nu este o invenţie teoretică, o schemă rigidă impusă artei şi literaturii, din necesităţi străine artei şi literaturii. El nu este nici produsul unor împrejurări prielnice, dar de scurtă durată. Realismul socialist reprezintă urmarea firească a unei dezvoltări necesare, ajunsă într-un timp scurt la o treaptă foarte înaltă, datorită condiţiilor favorabile create de regimul care construieşte socialismul" [8].

Dacă realismul socialist nu reprezintă un sistem de norme şi precepte, nu înseamnă că el e o mişcare literară eterogenă, „un realism fără ţărmuri", că nu are o bază filozofică şi că nu-i sînt specifice anumite particularităţi. Semnalîndu-le într-o scurtă privire de ansamblu, vom înţelege şi mai bine de unde anume decurg criteriile de apreciere ale criticii marxist-leniniste.

Presa noastră centrală de partid, ca şi presa literară [9], au subliniat întotdeauna importanţa deosebită pentru artistul epocii socialiste a principiului partinităţii formulat de Lenin în articolul *Organizaţia de partid şi literatura de partid*. „Dar în ce constă acest principiu al literaturii de partid? — se întreabă marele strateg al revoluţiei. — Nu numai în

[8] M. Gafiţa, *Tradiţiile realismului socialist în literatura română*, în *Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste*, ESPLA, Bucureşti, 1960.

[9] *Pentru o puternică înfăţişare a vieţii în literatura noastră*, în „Scînteia", 1953, nr. 2 648, 29 apr.; Al. Simion, *Arzătoarea actualitate a tezelor leniniste cu privire la literatură*, în „Lupta de clasă", 1955, nr. 11; Ov. S. Crohmălniceanu, *Principiul leninist al spiritului de partid în literatură*, în „Viaţa românească", 1955, nr. 12; M. Novicov, *Principiul leninist al spiritului de partid şi unele probleme ale creaţiei literare*, „Mica Bibliotecă critică", 1956; Paul Georgescu, *Învăţătura leninistă despre literatură*, în *Încercări critice*, vol. I, 1957; M. Beniuc, *Literatura de actualitate şi partinitatea în literatură*, în „Gazeta literară", 1959, nr. 6; M. Beniuc, *Leninismul şi problemele dezvoltării literaturii şi artei*, în „Lupta de clasă", 1960, nr. 4; M. Novicov, *Spiritul de partid şi actualitatea*, în *Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste*, ed. cit.; Savin Bratu, *Spiritul de partid şi cunoaşterea vieţii*, ibidem; I. D. Bălan, *Partidul — îndrumător al literaturii*, în „Luceafărul", 1961, nr. 9.

faptul că pentru proletariatul socialist literatura nu poate fi un instrument de îmbogăţire a unor persoane sau a unor grupuri, dar în general nu poate fi o chestiune individuală, independentă de cauza generală a proletariatului. Jos cu publiciştii fără partid! Jos cu publiciştii supraoameni! Literatura trebuie să devină *o parte* a cauzei generale a proletariatului, « o rotiţă şi un şurub » al unui mecanism social-democrat unic şi mare, pus în mişcare de întreaga avangardă conştientă a întregii clase muncitoare" [10].

Spiritul de partid îl eliberează pe creator de prejudecăţile lumii burgheze şi-l situează pe poziţiile avangardei clasei muncitoare, fapt care-i permite să cunoască pînă la capăt adevărul obiectiv. Spiritul de partid îl fereşte de judecăţile arbitrare şi subiectiviste, asigurînd o permanentă confruntare a operei cu sarcinile construcţiei socialiste. Însuşindu-şi materialismul dialectic, scriitorul are posibilitatea să oglindească viaţa în mod *veridic*, prin intermediul *eroului pozitiv*, şi s-o înfăţişeze în dezvoltarea ei istorică, să întrevadă *perspectiva revoluţionară*. Spiritul de partid impune creatorului nu o simplă adeziune la politica partidului, ci o asimilare totală, raţională şi afectivă a realităţii şi în acelaşi timp un *ideal estetic*.

Toate acestea decurg din concepţia filozofică a artistului realist-socialist, din *Weltanschaung*-ul său, din faptul de a fi contemporan cu epoca revoluţiei şi a construcţiei socialiste.

Cînd critica noastră cercetează particularităţile realismului socialist n-o face aprioric şi în abstract, ci încearcă să generalizeze o experienţă deja cîştigată. Astfel articolele unor critici ca: Ov.S. Crohmălniceanu [11], Paul Georgescu [12], Ion Ianoşi [13], George Munteanu [14], Mihai Gafiţa [15], Horia Bratu [16], D. Ghişe [17], Eugen Simion [18], Eugen Luca [19], Al. Oprea [20] ş.a. aduc preţioase contribuţii la clarificarea unor noţiuni fundamentale, tocmai pentru că se referă în permanenţă la practica literară. Mai insistent de aspectele teoretice ale realismului socialist s-a ocupat în ultimii ani Mihai Novicov. Studiile sale abordează în special problema idealului estetic, a perspectivei revoluţionare şi a umanismului socialist, ca trăsături caracteristice noii metode şi mişcări literare.

Spre a obţine „diferenţa specifică" şi „genul proxim", criticul stabileşte de obicei o paralelă între realismul socialist şi metoda anterioară, realismul critic. „În raport cu realismul critic — observă autorul aplicînd legea dialectică a luptei contrariilor — realismul socialist se

---

[10] V. I. Lenin, *Opere complete*, ed. a 2-a, vol. 12, Edit. politică, Bucureşti, 1962, p. 98.

[11] *Principiul leninist al partinităţii şi problemele literare*, în „Viaţa românească", 1960, nr. 4.

[12] *Contemporaneitatea*, în *Încercări critice*, vol. II, ESPLA, Bucureşti, 1959.

[13] *Socialismul şi valorile estetice*, în „Gazeta literară", 1961, 18 mai.

[14] *Realismul socialist şi sensul nou*, în *Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste*, ed. cit.

[15] *Tradiţiile realismului socialist în literatura română*, art. cit.

[16] Vezi nota 1.

[17] *Probleme teoretice ale realismului socialist*, în „Steaua", 1962, nr. 2.

[18] *Umanismul socialist şi rolul educativ al literaturii*, în „Scrisul bănăţean", 1959, nr. 9.

[19] *Despre perspectiva revoluţionară*, în „Contemporanul", 1960, nr. 20.

[20] *Umanism şi realism socialist*, în „Luceafărul", 1961, nr. 4; *Probleme ale realismului socialist*, în „Tribuna", 1959, nr. 3.

definește ca o continuare și ca o negare. Este continuare în măsura în care include în conținutul său ideologic critica și mai categorică a capitalismului, este negare în măsura în care nu se reduce la asta, ci proclamă patetic și viguros valabilitatea unui nou ideal estetic" [21]. Acest ideal, omenirea l-a visat din totdeauna, însă el nu s-a realizat efectiv decît în condițiile construirii noii societăți : „Tendința spre frumusețe e o tendință firească și necesară în socialism. E firească și necesară, întrucît corespunde firii umane, iar firea umană abia în epoca socialistă capătă posibilitatea să-și afirme și să-și dezvolte nestînjenit facultățile esențiale" [22]. Și romantismul și realismul critic au avut un ideal estetic, însă acesta nu putea fi descoperit în cadrul societății, ci în genere, lua forma visurilor utopice. Metodele și curentele artistice anterioare se caracterizau printr-o continuă discrepanță între idealul etic și estetic și activitatea practică. Fiind un realism al afirmării (spre deosebire de realismul critic în care domină patosul negării), realismul socialist desființează decalajul dintre etic și estetic, dintre teorie și practică. Idealul estetic nu mai reprezintă o himeră, el se găsește în viață, „se afirmă în primul rînd în reliefarea activității revoluționare pentru înfăptuirea misiunii istorice a proletariatului, ca o activitate în cadrul căreia, în această epocă, facultățile creatoare ale omului se afirmă cu maximum de deplinătate" [23].

Menținînd aceeași paralelă între metode, criticul ne dă o bună definiție a perspectivei revoluționare, care „apare în literatura realismului socialist ca un element calitativ nou în comparație cu realismul critic, nu prin descrierea mai concretă sau mai abstractă a unui viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat, ci prin zugrăvirea conflictului social, în așa fel încît perspectiva luptei să conțină în ea și deznodămîntul istoric necesar" [24].

De asemenea interesante sînt observațiile lui M. Novicov cu privire la caracterul de mișcare literară al realismului socialist [25]. Criticul pune un accent deosebit pe umanismul noii metode de creație, pe faptul că, fiind în sensul cel mai larg realistă, ea valorifică cele mai strălucite tradiții ale culturii trecutului și că lasă cîmp liber unei diversități de stiluri. Un alt element caracteristic este auditoriul, care acum tinde să fie poporul în întregime, ceea ce face ca arta realist-socialistă să capete un caracter popular din ce în ce mai accentuat.

Crescînd ea însăși o dată cu literatura realist-socialistă, critica literară marxist-leninistă și-a consolidat criteriile de apreciere în strînsă corelație cu ideile estetice fundamentale expuse mai sus. Partinitatea, veridicitatea, eroul pozitiv, perspectiva revoluționară, idealul estetic devin elemente *sine qua non* ale analizei, constituind coloana de susținere a oricărei cercetări serioase. Ca și literatura, critica literară s-a dezvoltat în

---

[21] *Realism critic și realism socialist*, în *Realism, realism critic, realism socialist*, E.S.P.L.A., București, 1961.

[22] *Despre idealul estetic al epocii socialismului*, în vol. cit.

[23] *Realism critic și realism socialist*, în vol. cit.

[24] *Idem.*

[25] *Realismul socialist ca mișcare literară*, în „Viața românească", 1963, nr. 12.

funcție de sarcinile concrete ale luptei revoluționare și ale construirii socialismului. Aici aflăm trăsătura esențială, care o deosebește de critica impresionistă și estetizantă.

Situîndu-se pe pozițiile partidului, criticul marxist procedează la o confruntare a operei literare cu obiectul ei, cu viața. O dată efectuat acest examen, el poate să înțeleagă unitatea dintre conținut și formă, să determine gradul de veridicitate al imaginii și de realizare artistică [26], ajungînd astfel să-și îndeplinească misiunea sa principală, aceea de a emite judecăți de valoare. În acțiunea sa, criticul trebuie să-și pună problema originalității și a verosimilității operei literare [27], să încurajeze căutările inovatoare, să deschidă perspective adînci asupra fenomenului artistic [28]. Închistarea, comoditatea, negativismul, spiritul apologetic sînt fatale pentru adevărata critică științifică.

Despre menirea și personalitatea criticului a vorbit nu o dată acad. G. Călinescu, relevînd calitățile necesare prețuitorului de literatură. „Rostul capital al criticii rămîne acela de a saluta operele magistrale, de a le ajuta ivirea prin examene comparative, de a da din calea lor zăpada ce le împiedică să-și croiască un drum. Și, firește, avînd în vedere că în călimara oricărui publicist se poate afla esența unei virtuale capodopere, a semnala ceea ce pare că acuză prezența acestei esențe, în proporțiile cuvenite cazului, e o faptă foarte sănătoasă, care uneori întărește încrederea în sine a unui tînăr și-i dă puteri nebănuite". Și mai departe : „Un critic obișnuit nu-i decît o persoană instruită, experimentată și cu gustul sigur, care spune cu un ceas mai devreme, ceea ce opinia publică va afirma cu unanimitate mai tîrziu" [29].

G. Călinescu vede actul criticii ca pe un act creator, în care gustul și cultura supuse unei tensiuni cerebrale și afective proiectează viziuni originale asupra fenomenului artistic : „De și-ar fi scris nu amintirile din copilărie (simple efuziuni lirice), ci toată viața, ca Chateaubriand în *Memorii de dincolo de mormînt*, și cu cea mai mare exactitate documentară, și totuși un biograf nu se dă înapoi de a scrie o biografie, căci Chateaubriand se așază în fața noastră așa cum vrea el să fie văzut, iar noi vrem să-l caracterizăm așa cum îl vedem noi. De ar fi autobiografia unui artist, cum e aceea a lui Benvenuto Cellini, inimitabilă în savoarea ei ingenuă, noi simțim neapărat necesitatea cerebrală de a supune în stil intelectual criticii proiecția fanfaronă a unui subiect" [30].

Dobîndind o fermitate a criteriilor de apreciere și avînd un obiectiv bine precizat, acela de a răspunde, ca și literatura, sarcinilor de construcție

---

[26] Cf. Paul Georgescu, S. Damian, Matei Călinescu, *Critica literară și actualitatea*, în „Gazeta literară", 1961, nr. 50 ; Al. Oprea, *Criterii leniniste în aprecierea literaturii*, ibidem, 1963, 18 apr.

[27] Cf. Matei Călinescu, *Poezia și judecata de valoare*, în „Gazeta literară", 1961, nr. 49 ; *Originalitatea gîndirii critice*, ibidem, 1963, nr. 23 ; *Judecata de valoare și generalizarea*, ibidem, 19 sept. ; Cf. și *Moduri de reflectare a realității în proză și criteriile criticii*, discuție organizată și publicată în „Gazeta literară", 1963, nr. 29.

[28] Cf. S. Damian, *Proza și actualitatea*, în „Gazeta literară", 1961, nr. 47.

[29] G. Călinescu, *Rostul criticii*, în „Contemporanul", 1959, nr. 50.

[30] G. Călinescu, *Critică și creație*, în „Viața românească", 1958 nr. 4 ; cf. și *Autori și critici*, în „Contemporanul", 1957, nr. 36 și *Criticul debutanților*, ibidem, 1958, nr. 22.

a socialismului, critica noastră literară a avut posibilitatea să valorifice experiența strălucită a unor critici eminenți, cu o bogată activitate în trecut, ca G. Călinescu. În modul și procedeele de analiză, generația tînără afirmată după Eliberare își revendică în autorul *Istoriei literaturii române* pe unul dintre maeștrii ei de seamă.

Criteriul partinității și implicit al confruntării cu viața, al contemporaneității, îi asigură criticii marxiste spiritul științific, principialitatea și combativitatea. Spre deosebire de impresionism, care cultiva de regulă observația gratuită și obiectivistă, critica noastră e militantă, slujind nu interesele unui grup închis, ci cauza întregului popor. De aceea, partidul prin organele sale de presă a intervenit întotdeauna cînd s-au manifestat din partea criticilor momente de slăbiciune, de abatere de la principialitate și de la spiritul științific [31].

Criticul marxist nu este (sau nu trebuie să fie) un savant de cabinet, cercetător al unei specialități înguste, ci un om de cultură, însuflețit de ideile socialismului, un gînditor și un iubitor pasionat al artei. Toată lucrarea sa bizuită pe o temeinică orientare politică și filozofică, pe un gust fin, trebuie să contribuie la îndrumarea literaturii și la educația social-politică și estetică a maselor. „Criticul — se spune în darea de seamă la Conferința pe țară a scriitorilor — e chemat să depășească sfera unor preocupări de strictă specialitate, să ajute efectiv literatura în exercitarea operei ei de transformare a conștiințelor, să angajeze, pornind de la personajele și acțiunile cărților inspirate din realitatea socialistă, dezbateri pasionate asupra rosturilor fundamentale ale existenței, asupra a tot ce frămîntă pe oamenii muncii din țara noastră. Numai așa va izbuti să trezească interesul unor categorii largi de cititori, să ajungă un prieten și un sfătuitor al acestora" [32].

Realismul socialist a generat o critică a sa, care bizuindu-se pe filozofia materialist-dialectică și situîndu-se pe pozițiile partidului, este o critică liberă de prejudecățile burgheze, opusă carierismului. Exprimînd sau aspirînd să exprime opinii care să satisfacă necesitățile estetice ale întregului popor, critica noastră are o subliniată importanță educativă. Problema care i se pune în permanență este aceea de a nu uita caracterul specific al rolului ei, de a fi pătrunsă de adevărul ideilor leniniste cu privire la modul fin și nuanțat de interpretare a fenomenului artistic: „Fără discuție — precizează Lenin — că munca literară se pretează mai puțin decît oricare alta unei egalizări mecanice, nivelării, dominației majorității asupra minorității. Fără discuție că în acest domeniu este neapărat necesar să se asigure un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se asigure un cîmp larg gîndirii și fanteziei, formei și conținutului" [33].

---

[31] Cf. *Pentru întărirea principialității marxist-leniniste, în critica literară*, în „Scînteia", 1959, 18, 19 iun.; *Prestigiul ideologic științific al criticii literare*, în „Lupta de clasă", 1958, nr. 3; S. Iosifescu, *Știință și spirit de partid în critica literară*, ibidem, 1959, nr. 9; Paul Cornea, *Aprecierea operei de artă și critica marxistă*, ibidem, 1960, nr. 8.

[32] *Dare de seamă la Conferința pe țară a scriitorilor ținută de M. Beniuc*, în „Gazeta literară", 1962, 28 ian.

[33] V. I. Lenin, *op. cit.*, p. 99.

PROCESUL DE CREŞTERE AL CRITICII. FRONTURI DE LUPTĂ. DISCUŢII

Un sistem de idei — şi critica aparţine unui asemenea sistem — nu se poate afirma decît în luptă cu sisteme adverse şi în luptă cu propriile sale deficienţe de creştere. Critica noastră s-a exercitat în primii ani după 23 August cu anume dificultate, nu dispunea de instrumente perfecţionate de analiză, manifesta tendinţe unilaterale. Sarcina principală atunci nu era în primul rînd examinarea operelor literare, ci combaterea ideologiei duşmane. Aminteam de lupta contra „crizismului", dar ofensive similare au fost purtate împotriva cosmopolitismului şi a obiectivismului. Revalorizarea valorilor trecutului de care vorbea tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej în 1946 era imposibilă fără un discernămînt critic, fără a se distinge că în cadrul moştenirii culturale existau — cum observase Lenin — două culturi, una exprimînd aspiraţiile nobile ale umanităţii, alta servind interesele claselor posedante. Atitudinea de aşa-zisă imparţialitate, în fond împăciuitoristă, era la fel de neacceptabilă ca şi reversul ei, atitudinea stîngistă a proletcultismului, care susţinea că noua cultură n-ar avea nici un fel de legătură cu cultura trecutului. Eroarea demonstra un primitivism de gîndire pe care-l combătuse cu vehemenţă Lenin la timpul său: „Cultura proletară nu este ceva care vine nu se ştie de unde, nu este o născocire a oamenilor care îşi zic specialişti în cultura proletară. Toate acestea sînt curate prostii. Cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a acestui bagaj de cunoştinţe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societăţii capitaliste, al societăţii moşiereşti, al societăţii birocratice" [34].

O dată cu apariţia unor opere de seamă ale realismului socialist, *Nicoară Potcoavă*, *Mitrea Cocor*, *1907*, *Cîntare omului*, *Desculţ*, *Mărul de lîngă drum*, *Moromeţii*, *Bărăgan*, *Străinul*, *Setea*, *Desfăşurarea* ş.a., critica începe să cîştige acea competenţă impusă de înseşi criteriile amintite. Se remarcă o cercetare sistematică a fenomenului literar în cronicile permanente ale revistelor, o încercare izbutită de a pătrunde organic raportul dialectic dintre conţinut şi formă, de a determina specificul şi individualitatea artistică. Dezvoltînd observaţii pătrunzătoare formulate în trecut mai ales de către G. Călinescu, critica noastră a adus lumini noi în privinţa unor mari creatori precum Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu. În studiile monografice consacrate acestora şi în articolele de exegeză, cercetarea a surprins acel salt calitativ care s-a produs în conştiinţa scriitorilor amintiţi, în concepţia lor despre lume şi artă. Datorită noilor condiţii istorice şi filozofiei materialist-dialectice, Sadoveanu, Arghezi, precum şi alţi creatori din vechea generaţie au izbutit să fructifice în adîncime calităţi de seamă ale talentului lor. Probleme rămase multă vreme deschise şi-au găsit acum rezolvarea, idealuri utopice au devenit acum realizabile, nebuloase de gîndire idealistă s-au împrăştiat, lăsînd să crească în libertate vechiul sîmbure raţionalist şi progresist. Numai aşa se explică apariţia

[34] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 31, ESPLP, Bucureşti, 1956, p. 269.

unor opere ca *Nicoară Potcoavă*, *1907*, *Cîntare omului* sau *Un om între oameni*. Critica marxist-leninistă are meritul de a le fi relevat semnificaţia şi importanţa pentru mişcarea noastră literară contemporană, pentru realismul socialist. Prezenţa unor scriitori ca Sadoveanu şi Arghezi cu opere de asemenea valoare, create în anii regimului democrat-popular, demonstrează cu prisosinţă că realismul socialist preia cele mai nobile tradiţii ale trecutului, urcîndu-le pe o treptă superioară. Urmărind drumul de la *Şoimii* la *Nicoară Potcoavă*, de la *Flori de mucegai* la *Cîntare omului*, de la Gelu Ruscanu sau G. Dem. Ladima la Bălcescu, critica a putut să sublinieze deosebita însemnătate a concepţiei filozofice şi politice în activitatea literară. Ajungînd în posesia unei viziuni clare asupra istoriei, Tudor Arghezi a înălţat un superb imn umanităţii creatoare în *Cîntare omului* şi a făcut să scapere, încă o dată cu luciri de sabie, sarcasmul antiburghez în *1907*. Mihail Sadoveanu a urmărit pînă în zilele noastre destinul eroului său, ţăranul, pribeagul şi haiducul de altădată, care în unire cu muncitorimea condusă de Partidul Comunist izbîndeşte să-i răpună pe asupritorii din veac. *Mitrea Cocor* afirma cu prestigiu una dintre primele victorii ale realismului socialist.

Critica s-a găsit cu cinste la postul ei atunci cînd a salutat apariţia unor asemenea opere şi cînd le-a consacrat analize competente. Pe măsură ce literatura noastră nouă s-a îmbogăţit, acţiunea de cercetare a fenomenului literar, cum spuneam, a dobîndit şi ea succese, consolidîndu-şi principiile şi criteriile de apreciere. Au fost caracterizate personalităţi artistice ca Mihai Beniuc şi Zaharia Stancu, a căror operă se maturizează pe deplin în epoca de după 23 August. S-a observat caracterul epopeic şi monografic al romanului *Desculţ*, conţinutul său polemic, antisămănătorist şi tensiunea lui lirică. Mai tîrziu, critica a remarcat, pe bună dreptate, alunecările în jurnalism ale autorului şi tendinţa spre diluare, ca în *Rădăcinile sînt amare* şi în noua serie a romanului *Desculţ*. Mihai Beniuc, unul dintre cei mai activi poeţi români de după Eliberare, a fost definit ca un poet combatant, ca un cîntăreţ înzestrat al prezentului, al luptei şi muncii socialiste. Volumele sale de versuri, mai ales după publicarea culegerii *Mărul de lîngă drum*, au constituit obiectul permanent de analiză al criticii, prilejuind consideraţii interesante cu privire la influenţa folclorică, la raportul dintre tradiţie şi inovaţie. Din păcate, unele articole consacrate poeziei lui M. Beniuc s-au resimţit de pe urma tonului apologetic.

Un merit însemnat al criticii marxist-leniniste este de a fi descoperit şi de a fi promovat cele mai viguroase talente ale generaţiei scriitoriceşti intrate în arena literară după 23 August 1944. Marin Preda, V. Em. Galan, Titus Popovici, regretatul poet Nicolae Labiş, ca să numim doar pe cîţiva, fac parte dintre aceia care au stat mereu în atenţia cercetărilor critice. Romanul *Moromeţii* a fost primit cu binemeritate şi unanime ovaţii ca primul roman analitic cu temă ţărănească din istoria literaturii noastre. La V. Em. Galan s-a constatat calitatea substanţială de a construi eroi pozitivi, de a intui realist, fără „poleire" şi „înfrumuseţare" ciocnirea dintre vechi şi nou. În Titus Popovici s-a recunoscut un continuator, în condiţiile realismului socialist, al prozei obiective a lui Slavici şi Rebreanu.

S-a remarcat ușurința autorului de a se mișca în medii diverse (în *Străinul*) și forța lui epică în prezentarea mulțimilor, a raportului dintre erou și mase (în *Setea*). Nicolae Labiș a fost întîmpinat ca vocea poetică cea mai autentică a tinerei generații, cea mai adîncă și mai suavă.

Nu s-ar putea susține că în exercițiul ei critica n-a săvîrșit greșeli (ca în cazul romanului *Groapa* de Eugen Barbu, contestat de unii cu înverșunare la apariție), că n-a pierdut uneori simțul măsurii, în plus sau în minus. Circumstanțele atenuante vin și de acolo că judecata de valoare, judecata critică n-are o precizie matematică. Important ni se pare că cei mai activi critici au promovat pe cei mai autentici poeți și prozatori, că au formulat „cu un ceas mai devreme", cum ar spune acad. G. Călinescu, „ceea ce opinia publică va afirma cu unanimitate mai tîrziu".

Alături de critici cu experiență mai veche, care și-au dat o bună parte a operei în perioada interbelică, precum G. Călinescu, T. Vianu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, apoi Al. Dima, G. Ivașcu, Al. Piru, se conturează în cîteva etape o nouă echipă foarte activă de critici formați la școala filozofiei marxiste. S. Iosifescu, I. Vitner, M. Novicov, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, M. Gafița, N. Tertulian, Vera Călin, M. Petroveanu, V. Mîndra fac parte dintre cei care au început să scrie imediat după Eliberare. Între 1950 și 1956, apar nume ca D. Micu, S. Damian, Saviu Bratu, D. Costea, Horia Bratu, Aurel Martin, I. D. Bălan, Al. Oprea, George Munteanu, I. Oarcășu, I. Lungu, Eugen Luca, Geo Șerban, Lucian Raicu, Al. Săndulescu, V. Rîpeanu, Dinu Săraru, G. Horodincă, Dan Hăulică, T. Vîrgolici, Marin Bucur, B. Elvin, N. I. Barbu, D. Solomon, Eugenia Tudor, Gh. Achiței, care se întregesc în preajma Conferinței scriitorilor din 1962 și după aceea cu cea mai tînără generație: Eugen Simion, Matei Călinescu, N. Manolescu, G. Dimisianu, N. Ciobanu, George Muntean, Lucian Dumbravă, Mircea Tomuș, Virgil Ardeleanu ș.a.

Semnele de maturizare ale criticii nu trebuiesc văzute însă numai în modul de analiză al operei literare, desigur foarte important, ci și în cadrul luptei de idei, care determină în primul rînd modul de abordare a fenomenului artistic. Pînă la Conferința pe țară a scriitorilor, critica a purtat o luptă neîncetată contra diverselor tare care-i mai stînjeneau mersul înainte. Ca o rămășiță o proletcultismului s-a manifestat într-o vreme sociologismul vulgar, ca o recrudescență a estetismului, a încercat să reînvieze liberalismul. Asemenea fenomene au fost condamnate cu hotărîre la primul Congres al scriitorilor din 1956 și în presa de partid [35], ceea ce a dus la întărirea principialității în critica literară. Într-o perioadă mai apropiată, spiritul apologetic a tocit valabilitatea multor judecăți de valoare. Presa centrală de partid a indicat și de astă dată linia de atac a criticii și drumul just pe care-l are de urmat [36].

Relevînd succesele poeților și prozatorilor, critica a deschis de la început o ofensivă cu caracter permanent contra schematismului, a litera-

[35] Cf. *Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară*, în „Scînteia", 1958, 18, 19 iulie.

[36] Cf. *Împotriva spiritului apologetic în critica literară* în „Scînteia", 1959, 13 sept.

turii plate, cenușii, a descriptivismului și ilustrativismului. Aproape că nu există autor de articole și recenzii care să nu fi atacat această deficiență de care a suferit literatura noastră mai ales pînă la primul Congres al scriitorilor în 1956. Criteriul confruntării operei cu sarcinile complexe ale construcției socialiste își demonstra din plin valabilitatea, ajutîndu-l pe critic să vadă, în cazul producțiilor schematice, că anemia artistică provenea din necunoașterea și neaprofundarea vieții [37]. Îndeaproape înrudite cu schematismul au fost negativismul și idilismul, care au constituit și ele obiectul de atac al criticii în repetate rînduri. Aceste aspecte nu erau însă detașate, ele existau în complexitatea fenomenului literar ca atare și critica le-a detectat, fie în cadrul analizei, fie al discuțiilor. Fără a încerca o inventariere a problemelor dezbătute în presa literară, o spicuire a lor ni se pare concludentă pentru a urmări procesul de maturizare al criticii. Întrucît eroul pozitiv reprezenta figura centrală a literaturii realist-socialiste și deci și a poeziei, critica a simțit nevoia să ia în discuție problema eroului liric. S-a observat pe bună dreptate [38] că nu există o identitate absolută între eroul poeziei și eul poetului, că biografia individuală nu se acoperă cu biografia poetică.

Bogate dezbateri la care au participat și poeți și critici au avut loc în legătură cu tradiția și inovația, cu caracterul nou al poeziei actuale, cu speciile și subspeciile sale. Deși disputa pe tema spiritului modern și a versului alb s-a dovedit la un moment dat oțioasă, totuși prin anumite articole ea a relevat faptul că sursa fecundă a inovației se găsește în dialogul cu viața contemporană, în reflectarea a ceea ce e *nou* în conștiința și sensibilitatea oamenilor muncii, în identificarea eroului liric cu eroul zilelor noastre [39].

În privința speciilor și modalităților lirice, s-a vorbit despre poemul epic și reportajul liric, despre poezia de idei [40] și poezia politică [41], despre poezia de dragoste [42], despre poezia satirică [43]. Mai ales în ultima vreme, s-a

---

[37] N. Tertulian, *Schematism și realism*, în „Gazeta literară", 1955, nr. 3 și 7; Ov. S. Crohmălniceanu, *În loc de cronică literară la diferite producții ale schematismului*, în *Cronici literare*, ESPLA, București, 1957; Paul Georgescu, *Pe două fronturi*, în *Încercări critice*, vol. I, ESPLA, București, 1957; idem, *Contemporaneitatea*, ibidem, vol. II, 1959; M. Novicov, *Cunoașterea vieții, legătura cu viața — o problemă principală de creație*, în „Viața românească", 1960, nr. 7; *Pe marginea unei discuții*, în „Gazeta literară", 1961, nr. 50.

[38] Cf. George Munteanu, *Despre personalitatea eroului liric*, în „Contemporanul", 1960, nr. 47.

[39] Cf. Paul Georgescu și Matei Călinescu, *Probleme ale poeziei actuale*, în „Gazeta literară", 1961, nr. 46; Ov. S. Crohmălniceanu și Paul Georgescu, *Critica și poezia*, în *Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste*, ed. cit.; *Masa rotundă a „Luceafărului" despre poezia tinerilor*, în „Luceafărul", 1963, 13 apr.

[40] Cf. Vera Călin, *Poezia de idei*, în „Gazeta literară", 1961, nr. 43; Marin Bucur, *Meditația în poezie*, ibidem, 1963, nr. 6.

[41] I. Oarcășu, *Poezia politică*, în *Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste*, ed. cit; Savin Bratu, *Lirica și situația internațională*, în „Gazeta literară", 1961, nr. 43; Vera Călin, *Liric și politic*, în „Contemporanul", 1961, nr. 21.

[42] Georgeta Horodincă, *Țăndări de lună*, în „Contemporanul", 1960, nr. 51; Matei Călinescu, *Despre poezia de dragoste*, în „Gazeta literară", 1961, 16 febr.; Marin Sorescu, *Actualitatea dragostei*, ibidem, 1963, nr. 19.

[43] G. Călinescu, *Între poem și fabulă*, în „Contemporanul", 1959, nr. 6; S. Iosifescu, *Pentru satiră*, ibidem, 1961, nr. 24; *Elogiul parodiei*, ibidem, nr. 30.

accentuat asupra caracterului specific al imaginii poetice, aducîndu-se în discuție metafora, ca element indispensabil după unii [44], ca o formă de expresie desuetă după alții [45]. Critica a repurtat succese, evidențiind valoarea unor talente din generația tînără, dar în același timp ridicînd cu ascuțime problema originalității, combătînd convenția și manierismul, tendințele idilizante și ermetice [46]. Ocupîndu-se de universul poetic și varietatea stilurilor, încercînd și reușind în genere să distingă individualitățile artistice, critica și-a lărgit ea însăși universul de mijloace [47]. Criteriul confruntării cu viața a cîștigat profunzime. El nu mai reprezintă un simplu criteriu tematic pe care l-a unilateralizat critica sociologist-vulgară și cea apologetică, ci un criteriu de valoare, în virtutea căruia poezia trebuie să răspundă unei înalte conștiințe socialiste. Articolele noastre pun acum cu finețe problema ideii poetice, a concretizării, a modalităților lirice, a filiațiilor. Analizele se efectuează în contexte care țin seamă într-o mai mare măsură de nivelul general de creștere al poeziei și de perspectiva istoriei literare. Critica și-a dovedit aici, mai ales în ultimii ani, realele ei posibilități de investigație și caracterizare.

De la recenzie și de la cronica literară, s-a trecut la articolul de sinteză. Mai bine conturate în acest sens ni se par studiile consacrate problemelor prozei. De pildă, figura eroului pozitiv oglindită în literatură a atras pe cîțiva dintre criticii noștri cei mai activi. S. Iosifescu analizează romantismul eroului revoluționar [48], precum și eroii și conflictele dramaturgiei actuale, D. Micu [49] și S. Bratu [50] schițează „profilul etic al eroului contemporan", iar M. Novicov ne vorbește pe larg despre chipul luptătorului comunist în proza contemporană [51]. Scrise la date diferite, aceste studii folosesc un material ilustrativ diferit și inegal. S. Iosifescu și S. Bratu, care au făcut cercetările lor în 1954, 1955, avînd în față încă destule producții schematice, formulează cu îndreptățire obiecții mai severe. Analizînd opere mai recente și mai valoroase, M. Novicov și D. Micu reușesc să scoată în genere concluzii pozitive și să sublinieze adecvat succesele prozei noastre noi.

[44] Aurel Martin, *Metaforă și metaforism*, în „Gazeta literară", 1963, 5 sept.; Vera Călin, *Însemnări despre receptarea metaforei*, ibidem, 24 oct.; Horia Bratu, *Metafora și criteriile criticii*, ibidem, nr. 47.

[45] A. E. Baconsky, *Colocviu despre poezie*, în *Poeți și poezie*, EPL, București, 1963.

[46] Cf. Ov. S. Crohmălniceanu și Paul Georgescu, art. cit.

[47] Cf. Al. Dima, *Asupra stadiului actual al poeziei noastre*, în „Gazeta literară", 1959, nr. 42; S. Bratu, *Virtuțile poeziei*, ibidem, nr. 43; S. Iosifescu, *Virtuțile și viciile poeziei*; ibidem, nr. 46; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Modalități stilistice în poezia noastră contemporană*, în „Luceafărul", 1962, 15 ian., 1 febr., 15 febr., 1 mart.; Matei Călinescu, *Poezie majoră și poezie minoră*, în „Gazeta literară", 1962, nr. 7; idem, *Concret și abstract în poezie*, ibidem, 1962, 3 mai; Eugen Simion, *Imagine și convenție în poezie*, ibidem, 1962, 28 iun. 12 iul.; idem, *Biografie și individualitate poetică*, ibidem, 1962, 2 sept., 4 oct.; Matei Călinescu, *Universul poetic și varietatea stilurilor*, ibidem, 1963, nr. 3; Paul Georgescu, *Poezie și concret*, ibidem, 1963, nr. 10.

[48] S. Iosifescu, *Romantismul eroului revoluționar*, ESPLA, București, 1956; idem, *Oameni deosebiți*, 1954; idem, *Eroi și conflicte în dramaturgia noastră actuală*, ESPLA, București, 1955.

[49] D. Micu, *Profilul etic al eroului contemporan*, în „Lupta de clasă", 1961, nr. 9.

[50] S. Bratu, *Eroul timpurilor noastre în proza ultimilor ani*, ESPLA, București, 1955.

[51] M. Novicov, *Chipul luptătorului comunist în proza noastră contemporană*, ESPLA București, 1961.

Problema eroului pozitiv a fost reluată adesea în discuție [52] și pe bună dreptate, întrucît aici, în modul de zugrăvire a eroului contemporan, scriitorii au putut proba, în afară de talent, forța lor de pătrundere a realității socialiste, spiritul lor partinic. Eroi precum Anton Filip, Ardeleanu, Mitru Moț, George Teodorescu, Anton Modan, Dumitrana, Mareș, Niculescu ș.a. reprezintă succese incontestabile ale prozei noastre și critica are meritul de a le fi semnalat și analizat cu competență. În același timp, în cazul altor cărți, s-a făcut simțită combaterea schematismului, persistent multă vreme ca o consecință directă a necunoașterii vieții, apoi combaterea idilismului și negativismului. S-a vorbit la un moment dat de eroi „cu pete" sau „fără pete", de „poleire", de idealizare. Opinia cea mai justă a fost aceea care, ținînd seama de îndrumările partidului și de realitatea obiectivă, i-a îndemnat pe scriitori la investigarea complexă, multilaterală a conștiinței oamenilor, acolo unde în perioada actuală, cum spune tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, este principalul teren al luptei de clasă, al luptei dintre nou și vechi.

Problema eroului pozitiv implică în mod obligatoriu, în proză și dramaturgie, pe aceea a conflictului. Adus în repetate rînduri în cîmpul dezbaterilor, conflictul literar s-a bucurat de o atenție deosebită în 1962, cînd revista „Luceafărul" a inițiat discuția pe marginea prozei scurte a tinerilor. Continuată în celelalte reviste și mai cu seamă în „Gazeta literară", discuția despre conflict a mobilizat condeiele a numeroși critici și scriitori. S-a pornit de la rememorarea unor date fundamentale ale teoriei literare (conflictul are în ultimă instanță o semnificație socială, trebuie să fie puternic, dramatic), spre a se adînci aspectul etic al conflictului, caracterul său profund educativ în societatea noastră. S-a observat astfel că modificările de conștiință se petrec în cadrul conflictului, că acesta nu interesează decît atunci cînd antrenează datele esențiale ale psihologiei personajelor, cînd reușește să opereze „o deschidere" în viața lor lăuntrică. Pe de altă parte, s-a semnalat pericolul lipsei de conflict, al conflictelor convenționale sau didacticiste [53]. Profitul dezbaterii a fost real, cu atît mai mult, cu cît în etapa actuală de formare a conștiinței socialiste conflictul apare în forme din ce în ce mai variate și mai subtile. Lupta dintre nou și vechi, dintre mentalitatea tradițională și cortegiul ei de prejudecăți

---

[52] Vezi de exemplu, *Eroul contemporan*, colocviu în „Luceafărul", 1963, nr. 18; *7 critici despre eroul contemporan*, ibidem, nr. 19.

[53] Printre contribuții semnalăm: *Proza scurtă a tinerilor și conflictul contemporan*, discuție în „Luceafărul", 1962, 1 aug., 15 aug.; G. Călinescu, *Conflictul sau contradicția*, în „Contemporanul", 1962, nr. 51; Al. Oprea, *Conflictul în proza contemporană și unele probleme ale criticii*, în „Luceafărul", 1962, 15 nov.; I. Lungu, *Conflictul în viață și literatură*, în „Gazeta literară", 1962, 12 iul., 19 iul.; Matei Călinescu, *Conflictul etic în schiță și povestire*, ibidem, 16 aug.; Lucian Raicu, *Sensul uman al conflictului*, ibidem, 1962, 30 aug.; Paul Georgescu, *Însemnări despre conflictul contemporan*, ibidem, 1962, nr. 44; G. Dimisianu, *Cum definim conflictul literar*, ibidem, nr. 44; Al. Săndulescu, *Conflictul etic în lumea satului de azi*, ibidem, nr. 45; Marin Bucur, *Natura și sursa conflictului*, ibidem, nr. 47; M. Novicov, *Conflictul trebuie să fie puternic*, ibidem, nr. 48; M. Manolescu, *Conflict și modalitate compozițională în roman*, în „Contemporanul", 1962, nr. 44; *Victoria noului în lupta împotriva vechiului reflectată în literatură*, referat ținut de Ov. S. Crohmălniceanu, „Gazeta literară", 1963, nr. 26.

şi noua concepţie despre muncă şi viaţă oferă un cîmp foarte larg de investigaţie artistică — şi critica a subliniat cu tărie acest lucru.

Discuţii la fel de utile au fost şi continuă să fie consacrate problemelor romanului, ale genului scurt şi reportajului. „Viziunea reportericească" îmbrăţişată de unii fără rezerve a fost respinsă de alţii ca vicioasă, neadecvată artei [54]. Adevărul este că un pericol al reportajului de speţă joasă a existat în proza noastră, dar împrejurarea nu trebuie generalizată. Unii participanţi la discuţie au remarcat că reportajul constituie pentru mulţi scriitori o şcoală de cunoaştere a vieţii şi că, „documentarul" căpătînd în epoca noastră o importanţă deosebită, romanul-reportaj nu e de respins în principiu.

Discuţiile despre genul scurt şi varietatea stilurilor în proza tinerilor, despre modalităţile romanului, direcţiile de dezvoltare ale prozei şi poeziei noastre contemporane indică un stadiu superior în evoluţia criticii marxiste la noi.

Multă vreme, criticii s-au ocupat de analiza fenomenului literar mai ales în cadrul cronicii literare. Lucrările de sinteză lipseau. În anii din preajma Conferinţei pe ţară a scriitorilor şi după aceea se observă o preocupare mai intensă de a generaliza experienţa literară cîştigată. Volume precum *Romanul românesc contemporan* de D. Micu, *Prozatori contemporani* de I. Vitner, *Chipul comunistului în proza contemporană* de M. Novicov atestă un efort de sinteză, chiar dacă studiile publicate acolo sînt inegale şi pe alocuri depăşite. Aplicînd cu mai multă rigoare criteriul confruntării cu viaţa, critica din ultimii ani şi-a sporit caracterul ştiinţific; pătrunzînd cu mai multă perspicacitate unitatea dialectică dintre conţinut şi formă, dînd o mai mare atenţie particularităţilor creaţiei artistice, ea şi-a dobîndit o calificare pe care n-a avut-o în trecut. Modalităţile, filiaţiile sînt în genere supuse unei analize substanţiale, devenind mijloace pentru definirea cît mai exactă a specificului artistic, şi nu scopuri în sine. După Conferinţa pe ţară a scriitorilor a crescut combativitatea şi caracterul principial al discuţiilor, a scăzut numărul articolelor mînate de spirit apologetic şi descriptivism. Judecăţile de valoare sînt mai obiective, ca rezultat al unor investigaţii ştiinţifice serioase şi al unei sporite conştiinţe cetăţeneşti. De aici şi caracterul publicistic al celor mai izbutite articole de critică literară. La criticii noştri activi se remarcă pasiune pentru analiza operelor, putere asociativă, gust şi talent literar. Fără a încerca aici o caracterizare a fiecărei individualităţi în parte, trebuie să semnalăm tendinţa de diversificare a criticii. Unii critici au preferinţe pentru poezie, alţii pentru proză; unii cultivă cronica literară analitică, alţii articolul eseistic; unii pot fi încadraţi, potrivit unei mai vechi clasificări, în critica jurnalistică, alţii în critica universitară. Fără îndoială că nu toate deficienţele de creştere au fost înlăturate, dar este cert că improvizaţia şi mediocritatea gîndirii şi a expresiei tind să devină fenomene periferice ale exerciţiului critic. A fost discutat mai ales după conferinţă stilul criticii literare. Toate intervenţiile au fost unanime în condamnarea limbajului alambicat, pedant, ermetic din unele

[54] Discuţia organizată de „Gazeta literară", 1963.

articole şi în pledoaria pentru o ţinută ştiinţifică a stilului pentru accesibilitatea generală a terminologiei critice [55].

În cei douăzeci de ani care au trecut de la Eliberarea ţării noastre, critica literară marxist-leninistă şi-a formulat cu precizie criteriile de apreciere, şi-a perfecţionat metodele de investigaţie a fenomenului artistic, şi-a sporit principialitatea şi caracterul cetăţenesc. Ea s-a consolidat în luptă cu diversele piedici ca estetismul, sociologismul, în analiza din ce în ce mai competentă a operelor realismului socialist, în relevarea calităţilor acestora, precum şi în combaterea unor vicii ca schematismul, idilismul sau negativismul. Prestigiul criticii noastre literare s-a impus în discuţiile din reviste consacrate unor probleme importante, ca aceea a eroului pozitiv sau a conflictului, şi în studiile de sinteză asupra literaturii române din ultimele două decenii. Rolul social-politic educativ al actului critic a fost subliniat întotdeauna de către conducătorii partidului şi de către presa de partid. În cuvîntarea rostită la Conferinţa pe ţară a scriitorilor, tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej a evidenţiat încă o dată înalta misiune a criticii literare şi a indicat drumul pe care îl are de urmat în cadrul realismului socialist:

„Armă de luptă pentru o literatură bogată în idei, pentru o măiestrie înaltă a operelor literare, critica — dezvoltînd realizările obţinute în ultimii ani — trebuie să manifeste combativitate în tratarea problemelor creaţiei literare. Nu pot sluji dezvoltării literaturii tendinţele de ocolire a problemelor ei arzătoare, subiectivismul, tonul apologetic, cît şi poziţiile neconstructive, negativiste, spiritul de grup. Literatura noastră are nevoie de o critică principială, pătrunsă de spiritul de partid, receptivă faţă de tot ce este valoros şi de tot ce merită sprijinit şi promovat, faţă de operele care abordează temele realităţii noastre contemporane".

РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ

РЕЗЮМЕ

После краткого исторического обзора автор статьи перечисляет принципы социалистического реализма как литературного течения и художественного метода, из которых выводит критерии оценки и место марксистско-ленинской литературной критики. Так, выявляются, в качестве критериев, партийность, соответствие художественного произведения с действительностью, правдивость, степень художественного

[55] Cf. Horia Bratu, *Ţinuta ştiinţifică şi limbajul criticii literare marxist-leniniste*, în „Viaţa românească", 1958, nr. 7; D. Solomon, *Critica stilului. Despre stilul criticii literare*, în „Gazeta literară", 1960, 11 febr.; S. Bratu, *Accesibilitatea şi terminologia criticii literare*, ibidem, 1960, 4 aug.; Cornel Regman, *E numai o problemă de limbaj*, în „Luceafărul", 1964, nr. 1.

мастерства. Прослеживая процесс развития критики, автор указывает на основные линии ее борьбы (против эстетизма, вульгарного социологизма, схематизма, идиллизма, апологетизма и т.д.) и основные дискуссии, в ходе которых она оформилась и утвердилась. Положительные результаты, достигнутые в наши дни критикой, сказываются в гражданском публицистическом пафосе критических обзоров, во все более компетентных, тонких и многосторонних исследованиях, дающих оценки с учетом широкой перспективы истории румынской и мировой литературы.

LE DÉVELOPPEMENT DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE AU COURS DES VINGT DERNIÈRES ANNÉES

RÉSUMÉ

Aprés un «bref coup d'œil historique» l'auteur de l'article passe en revue les principes du réalisme socialiste en tant que mouvement littéraire et méthode de création ; il en déduit les critères d'appréciation et le rôle de la critique littéraire marxiste-leniniste. C'est ainsi qu'il est question de l' esprit de parti et implicitement, de la confrontation de l'œuvre littéraire avec la vie, de la véracité et de la réalisation artistique.

Tout en analysant le processus de développement de la critique, l'auteur indique les modalités de combattre l'esthétisme, le sociologisme vulgaire, le schématisme, le caractère idyllique ou apologétique, etc. Il indique aussi les principales discussions au cours desquelles cette critique s'est affirmée et affermie.

Les résultats positifs obtenus par les critiques jusqu'à l'étape actuelle, s'identifient par le caractère patriotique et publicitaire de leurs écrits, par les études et les analyses toujours plus compétentes, plus fines et plus nuancées, qui placent de plus en plus le jugement de valeur dans la perspective de l'histoire littéraire roumaine et mondiale.

PROBLEME DE TIPOLOGIE A ROMANULUI ROMÂNESC ACTUAL

DE

M. DUȚĂ și I. OPRIȘAN

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR

Anume cifre rotunde de ani prilejuesc bilanțuri rodnice în diverse domenii de activitate.

În astfel de ocazii, analizele nu trebuie, totuși, să-și piardă caracterul științific, entuziasmul festiv devenind un coeficient de reducție a spiritului critic și de anulare a necesității generalizărilor teoretice de perspectivă.

În critica literară asemenea exegeze trebuie să încerce surprinderea filiației unor valoroase tradiții, a unor influențe externe, cît și indicarea căilor posibile de dezvoltare a fenomenului artistic contemporan.

Cîteva articole apărute în presa literară din ultima vreme aduc în discuție problemele evoluției romanului românesc în ultimii douăzeci de ani. Deși pertinente în analiza concretă a unor opere de certă valoare — reluînd sau aprofundînd vechi judecăți —, articolele nu fac, cel mai adesea, dovada unei fundamentări estetice mai ample care să releve variatele implicații ale raportului esențial dintre specificul epocii noastre și originalitatea, *valoarea* creației artistice.

Judecăți anterioare risipite în cărți sau reviste apreciau originalitatea unui roman după felul în care acesta explora un nou spațiu social sau chiar geografic (!), sub imperativul epuizării tuturor ariilor umane. S-a ajuns pînă acolo încît, într-o voluminoasă lucrare[1], cărți de valoare deosebită, așezate în compartimentele unei scheme totale a domeniilor de viață, lăsau impresia aprecierii „pozitive" *tocmai pentru că descriau aspecte inedite* ale realității. Astfel, în categoria romanului citadin autorul studiului include la capitolul „Romanul muncii" două tipuri: 1) *romanul uzinei* și *romanul altor* (!) *sectoare de muncă socialistă*; iar în bibliografia

[1] D. Micu, *Romanul românesc contemporan. Realizări, experiențe, direcții de dezvoltare*, ESPLA, București, 1959, p. 435.

publicată în *Caiete critice* (1957, nr. 1) romanele *Noul oraș*, *Cumpăna luminilor*, *Pădurea Poenari* ș. a. sînt cuprinse sub titlul generic: *Romanul șantierelor socialiste.*

Or, asemenea aprecieri și categorisiri supuse arbitrarului, sînt de la început compromise de însăși complexitatea faptelor; ceea ce interesează într-un roman — ca de altfel în orice operă de artă — este semnificația, valoarea experienței umane prin care scriitorul își transfigurează ideea artistică; iar din acest punct de vedere, locul în care se petrece acțiunea, timpul cînd se desfășoară și chiar identitatea socială a eroilor interesează mai puțin. Important este ca scriitorul să reușească să ridice anume fapte la gradul de înaltă generalizare umană, încît ele să intereseze nu numai pe muncitorul de pe Șantierul hidrocentralei de la Bicaz sau pe țăranul din Cooperativa agricolă de producție „1 Mai", ci pe oricine, indiferent de loc și timp: țăranul putînd ilustra tot atît de viu ca și intelectualul intense drame ale cunoașterii. Și „complicatul" Ilie Moromete nu stă mai prejos de eroii însetați de absolut ai lui Camil Petrescu[2]. Ceea ce diferențiază doar *exterior*, dar nu și în fond, este ambianța, fundalul pe care sînt proiectate trăirile unor *caractere puternice*. Și, din acest punct de vedere, deși opiniile l-au dus la combaterea romanului *de caractere*, apărat și exemplificat strălucit de George Călinescu, talentul și faptele de viață s-au răzvrătit în cele din urmă împotriva lui Marin Preda.

Eroarea fundamentală a unor categorisiri de tipul amintit stă tocmai în încercarea de a adapta o anume schemă preconceptă la realitățile romanului, neținînd seama de faptul că adevăratul drum duce, dimpotrivă, de la concret spre abstract, *schema* fiind rezultatul generalizărilor. Mai mult, a identifica în fiecare roman o direcție[3] sau a stabili pentru una sau două cărți *un tip* de roman ca: *romanul prăbușirii unui mit*; *romanul mahalalei bucureștene*; *biografii anoste ale unor personaje nule*; *jurnale indigeste ale unor tulburări erotice* etc. înseamnă a renunța la o metodologie cît de cît științifică, aspirînd la generalizări mai largi.

În alt plan, după acest criteriu ar trebui să încadrăm fiecare odă sau grup de ode, spre exemplu, într-un anume tip de odă, după fizionomia social-geografică a celui căruia îi este adresată. Și am avea atunci: odă la un zootehnist; odă la un tractorist; odă la un furnalist etc.; sau pentru pastel: un pastel al verii; un pastel al iernii; un pastel lacustru; un pastel montan; un pastel autohton; altul exotic... etc.

Dar care sînt, în fond, *scopul* și *cîștigul* rezultate în urma unei atît de ambițioase clasificări? Surprindem *esența* fenomenului literar? Poate constitui încercarea noastră un îndreptar în crearea unor opere *valoroase*, pe măsura epocii pe care o trăim? *Nu*! După felul în care au fost făcute, asemenea ierarhizări rămîn la nivelul consemnării faptelor, ne-

[2] Cf. G. Călinescu, în polemica asupra romanului citadin cu Camil Petrescu (G. Călinescu, *Camil Petrescu teoretician al romanului*, în „Viața românească", XXXI, 1939, nr. 1, ianuarie).

[3] Vezi Lucian Raicu, *Direcții originale în romanul contemporan* („Gazeta literară", 1964, nr. 9), sau D. Micu și N. Manolescu, *Tipuri de roman în literatura noastră nouă* („Gazeta literară", 1964, nr. 26).

depăşind cadrul analizei şi prin urmare neridicîndu-se la generalizări exemplificatoare.

Or, critica literară nu trebuie să piardă din vedere tocmai rolul ei esenţial, acela de îndrumare, şi orice luare de poziţie trebuie judecată numai prin această prismă.

În privinţa romanului, lucrurile sînt ceva mai complicate decît în restul literaturii. Impus ca gen de sine stătător în cultura românească abia între cele două războaie mondiale, romanul a cucerit adeziunea totală a publicului cititor, reuşind ca într-o perioadă de numai două decenii să parcurgă distanţa dintre ucenicie şi capodoperă şi, într-un fel, să cunoască şi declinul. Astfel, în jurul anului 1938 căile sale de dezvoltare erau oarecum închise. Principalele direcţii fuseseră explorate cu succes de Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Matei Caragiale etc. Se încheia de fapt marea epocă de creaţie a literaturii române, denumită clasică, în care efervescenţa spirituală dăduse naştere unor opere neasemuit de valoroase. Epigonismul romanului, început o dată cu înflorirea lui şi manifestat prin diverse experienţe formaliste, va atinge apogeul în timpul şi imediat după cel de-al doilea război mondial, degenerînd în cele din urmă în literatură bulevardieră. Explozia războiului, deşi tulbură profund conştiinţele prin imense răsturnări sociale, nu produce un reflex similar literar, perpetuînd cîţiva ani încă vechile direcţii sfîrşite în afara artei. Această stare de fapt este explicabilă, date fiind dezorganizarea socială şi deruta ideologică a mai tuturor curentelor în faţa avîntului forţelor revoluţionare. Fixarea definitivă a vieţii în noi tipare deschide perspective nebănuite în cîmpul literar. Pentru prima dată, după atîtea rătăciri, romanul reia din punctul cel mai înalt tradiţiile perioadei anterioare, căutînd modalităţi artistice noi, la nivelul prefacerilor nemaiîntîlnite. Se naşte acum o literatură creată în cadrul metodei realismului socialist ce încearcă să răspundă comandamentelor vieţii. Ca cel mai capabil să exprime *totalitatea* realităţilor sociale, romanul cunoaşte o dezvoltare prodigioasă. Începînd prin a înfăţişa experienţa trăită în ultimul război mondial, cum şi prin rejudecarea trecutului de la înălţimea cunoaşterii legilor dezvoltării istorice (fie că este vorba de o perioadă mai îndepărtată sau de una mai apropiată şi în acest sens *Desculţ* sau *Moromeţii* nu sînt mai puţin romane *istorice*), romanul tinde să acopere toate aspectele vieţii, devenind un fel de istorie în imagini, care se prelungeşte pînă în actualitate, timpul real cunoscînd un reflex artistic aproape concomitent. De aici şi discuţiile justificînd legimitatea *romanului-reportaj* !

Dar ancorarea într-un spaţiu factologic îngustează orizontul temporal, şi această neconcordanţă împiedică ridicarea reportajului în sferele romanului. Căci, înainte de toate, un roman capătă profunzime generalizatoare prin sugerarea *unei lumi*, a unui univers cît mai complet, evoluînd pe coordonatelele necesare ale spaţiului şi timpului spre o *idee fundamentală* care se încheagă progresiv şi se impune (sau e implicată) concluziv. Prin urmare, ca oriunde în artă fapta neintegrată semnificativului trebuie repudiată !

Timpul istoric a fost delimitat odată în *epoci* și *perioade*: primele fiind dense în evenimente importante, celelalte evoluînd liniștit, în succesiunea monotonă a anilor. Nu putem admite, evident, cunoscuta butadă „istoria se repetă", însă, oricum, anume similitudini, între vîrste istorice mai depărtate și, uneori, chiar foarte apropiate, există; și, în acest sens, contemporaneitatea unor opere artistice ale trecutului constă tocmai în aceste consonanțe[4]. Împărțirea invocată ni se pare sugestivă pentru structura romanului, specificul vîrstei istorice hotărînd raportul dintre cele două coordonate interne fundamentale ale acestuia. Astfel reflectarea artistică a unei *perioade* a impus, de cele mai multe ori, crearea unor romane în care *spațialitatea* domină, în vreme ce *evenimentele epocale* cer cu necesitate sugerarea sentimentului *temporalității**. Și dovada o aflăm în chiar literatura noastră, comparînd romanele lui Liviu Rebreanu: *Ion* și *Răscoala*, deosebite structural tocmai prin modul diferit de utilizare a timpului în ritmica epicului.

În cel dintîi, drama lui Ion, modelîndu-se după vechi și eterne tipare de viață, sporește treptat, cu dese ocoluri și stagnări, pe o perioadă întinsă de timp. În atmosfera de indiferență colectivă, patima lui enormă se consumă singular, pierdută în automatismul ciclic al vieții, umplînd tot spațiul, pe un fundal simbolizînd încetinirea scurgerii timpului.

Față de amploarea dominantei spațiale din *Ion*, în *Răscoala*, succesiunea trepidantă a evenimentelor, aglomerarea unor fapte extraordinare într-un spațiu tot mai restrîns creează o puternică senzație de temporalitate. Accentuarea uneia din cele două coordonate structurale ale romanului are implicații profunde în construcția personajului, determinînd caracterul relației semnificative dintre individ și colectivitate. Așa, dacă în *Ion* patima eroului apare ca o descărcare ocazională, printr-un individ, a unor dorințe latente ale colectivității adormite, cu urmări sesizabile asupra transformării și *conturării puternice* a caracterului, tocmai datorită disproporției dintre intensitatea ajunsă la paroxism a dramei individului și nivelul scăzut de trăire colectivă determinată de monotonia anilor, parcă semnificînd o linie orizontală, nesfîrșită, pe traiectoria vieții, în *Răscoala*, dimpotrivă, sub asaltul nestăvilit al îngrămădirii timpului de însemnătate epocală, *ideea* cuprinde, aproximativ la același nivel, întreaga colectivitate — sau în orice caz cea mai mare parte din ea —, încît posibilitatea evidențierii unui singur erou sau

[4] Operele trecutului ne produc emoții artistice — ne-o sugerează Marx într-o scrisoare către Lassalle — pentru că le înțelegem conform necesităților noastre artistice, și luăm din ele ceea ce ne interesează și cum ne convine. (Karl Marx — Friedrich Engels, *Despre literatură și artă*, p. 11—13, Ed. P.M.R., 1949.)

* Ideea noastră găsește consonanțe și în afirmațiile romancierului Guy de Maupassant: „En somme, si le Romancier d'hier (autorul se referă la scriitorii curentului romantic, avînd în vedere îndeosebi pe Victor Hugo, care i se pare reprezentativ) choisissait et racontait *les crises de la vie, les états aigu de l'âme et du coeur* (corespunzînd *epocii* de mari frămîntări a celor trei revoluții franceze: 1789, 1830, 1848 și a expansiunii napoleoniene), le Romancier d'aujourd'hui (vrînd să spună romancierii naturaliști (l'école realiste ou naturaliste) și îndeosebi Emile Zola) *écrit l'histoire du coeur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal*" (ce ar corespunde *perioadei* relativ calme în care scria Maupassant). Apud Guy de Maupassant, prefața la romanul *Pierre et Jean*, Paris, 1899, p. XIV (prefață scrisă însă din 1887).

a unui grup de eroi, care să umple de la un capăt la altul romanul, dispare; în aceste condiţii, colectivitatea devine ea însăşi eroul timpului istoric.

Nu trebuie, firește, să absolutizăm în nici un caz exemplul sau să încercăm toate concluziile posibile de aici — într-o serie sistematică infinită. Ceea ce ni se pare important înainte de toate este *necesitatea adecvării structurii romanului la specificul epocii reflectate*, încît imperativul relaţiei dintre însemnătatea unui timp istoric şi un anume tip de roman să devină îndreptar metodologic în profesarea genului.

Vor fi existînd, fără îndoială, şi romane ale unor epoci istorice însemnate, a căror coordonată dominantă este cea spaţială, ca şi romane descriind vaste arii sociale, care vor să dea un sentiment acut al scurgerii timpului, însă acestea, contravenind unor legi estetice fundamentale ale reflectării, nu intră în sfera *marii arte*; şi timpul este dovada cea mai grăitoare a perisabilităţii lor.

Capodoperele genului ilustrează şi nuanţează înţelegerea acestei *relaţii de adecvare* a reflectării specificului istoric. Şi, în acest sens, romanul sovietic, reflectînd o epocă istorică asemănătoare celei parcurse de ţara noastră după 1944, ne oferă exemple semnificative. Dar înainte de toate se impune constatarea generală a sentimentului timpului, dominant şi determinant pentru arta romanului sovietic.

Ampla epopee a lui Alexei Tolstoi, *Calvarul*, evoluînd în medii sociale diverse şi largi, analizează mai ales însemnătatea înţelegerii timpului istoric pentru individ. Căci este o epocă de mari şi bogate evenimente, în care eroul se transformă şi există chiar în raport hotărîtor cu revoluţia şi, mai ales, în măsura în care merge în pas cu timpul, numai astfel rezistînd rostogolirii impetuoase a evenimentelor.

Aceeaşi semnificaţie de sens istoric o are timpul şi în *Donul liniştit*. Numai că eroul lui Şolohov, intrînd în contradicţie cu mersul vremii, rătăcind singular prin vastele medii sociale, neînţelegînd ritmul epocii, sfîrşeşte tragic.

Dar dacă aceste romane, sau *Aşa s-a călit oţelul*, mai detaşează eroi din mase pentru a diferenţia şi stratifica colectivul eterogen, *Înfrîngerea* lui Fadeev are doar cîţiva eroi proiectaţi simbolic pe un fundal temporal şi mişcîndu-se într-un spaţiu a cărui unică necesitate este sensul şi scopul drumului, deci ieşirea în întîmpinarea destinului colectiv, care singur contează în asemenea împrejurări tragice destinelor individuale.

Cu *Torentul de fier* se ajunge la disoluţia totală a personajului. Singurul erou prezentat în roman este colectivitatea imensă de oameni care se revarsă în mod simbolic, asemenea istoriei, ca o avalanşă ce nu poate fi oprită de nici o stavilă, spre ţelul propus. De fapt întreaga carte este simbolică şi plină de simboluri. Curgerea trepidantă spre locul ieşirii din încercuire nu permite scriitorului să se oprească asupra vreunui individ, fiecare minut fiind întrebuinţat la maximum. Toată această metaforă vrea să arate asaltul neîndurător al timpului de însemnătate *epocală*. Cînd autorul schiţează totuşi un personaj, acesta este foarte abstract, fiind mai degrabă o întrupare a ideii ce conduce masele.

Sentimentul temporalității ireversibile atinge cu *Torentul de fier* al lui Serafimovici (însăși titlul simbolizînd forța de asalt) maximul de intensitate.

Un loc deosebit în evoluția romanului sovietic îl ocupă experiența lui K. Fedin, care teoretizează chiar necesitatea orînduirii structurale a cărții conform tensiunii epocii aduse în planul artistic, încît timpul să capete o configurație concretă, mergînd pînă la situarea lui — dincolo de mijloacele de realizare — printre eroii a căror soartă o hotărăște*: „Năzuința mea statornică de a găsi o imagine timpului și de a include timpul în narațiune cu aceleași drepturi ca și eroii, *dacă nu chiar cu precădere față de ei*, a devenit azi și mai manifestă ca în proiectele mele" [5].

Desigur, în planul literaturii universale exemplele pot fi înmulțite, aducînd sesizabile compliniri ideii emise aici — și confruntarea *Fructelor mîniei* a lui Steinbeck cu *În labirint* a lui Alain Robbe-Grillet nuanțează semnificativ relația de adecvare a structurii romanului la realitatea istorică concretă — , dar nicăieri în vreo altă literatură sentimentul acut al temporalității nu iese cu atîta claritate în prim plan ca în romanele sovietice. E și explicabil de ce ! Pentru prima dată în istoria romanului, amploarea și intensitatea răsturnărilor pe care acesta trebuia să le aducă în sferele artei au fost cu adevărat extraordinare. Răscoale și revoluții au fost destule de-a lungul istoriei, dar față de epoca lui 1917 — 1920 ele par neînsemnate.

Referindu-ne la literatura noastră actuală, cele mai bune romane *cuprind* relația de adecvare a reflectării specificului istoric.

Romane atît de deosebite ca *Străinul* și *Șoseaua Nordului*, ambele inspirate din evenimentele premergătoare insurecției din august 1944, sugerează, prin construcția epică, acea acumulare de stări, tot mai precipitată, care a declanșat revoluția, iar prin lărgirea cadrului personajelor, pînă la cuprinderea maselor populare, surprind procesul de trezire la luptă al acestora — toate stînd sub imperiul timpului, a cărui însemnătate a devenit hotărîtoare pentru destinul uman.

Tot așa *Moromeții* și *Setea* — înfățișînd pătrunderea capitalismului la sate, fărîmițarea loturilor de pămînt, reforma agrară, istoria oamenilor a căror frămîntare de decenii a culminat cu cîștigarea conștiinței revoluționare — lasă impresia curgerii temporale ireversibile și a determinării necondiționate a individului de istoria intrată în acțiune sub chipul eroului-mase.

Dar clasică în acest sens este nuvela amplă cît un roman *Desfășurarea*, cu acțiunea propriu-zisă concentrată într-o singură zi în care oamenii, și mai ales eroul, trăiesc sub apăsarea implacabilă a timpului,

* Configurația de erou a timpului trebuie înțeleasă la Fedin ca venind din perceperea însemnătății maxime a *momentului* pentru soarta individului și colectivității. În aceste condiții-cheie ale devenirii, timpul intră în acțiune ; mai mult, el capătă rolul martorului obiectiv, căci trecutul este privit prin ochii actului prezent. Dar asemenea idei sînt ale epocii și stau la baza tuturor creațiilor valoroase. Jocul pur tehnic al compoziției nu determină, totuși, mai mult ca la ceilalți scriitori aducerea timpului în acțiune, ci doar ordonarea valorică a desfășurării acestuia.

[5] K. Fedin, *Autobiografie*.

obligați să gîndească și să acționeze rapid, cu o promptitudine care n-a mai solicitat niciodată în așa grad conștiința omenească.

Însă de o artă superioară, evoluînd în ample desfășurări temporale, secționînd medii sociale și geografice dintre cele mai deosebite și mai depărtate, într-o ritmică epică în care concentrarea anilor în fraze și dilatarea clipelor în capitole capătă totdeauna semnificații umane — sînt cele două romane ale lui George Călinescu : *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, în care confruntarea este împinsă pînă la raportul esențial : între genialitatea eternă și timpul efemer.

Neglijarea determinantei temporalității în romanul actual a avut efecte dintre cele mai neașteptate. *Groapa* și-a propus monografia unui spațiu ; istoria oamenilor stînd însă în afara unei stricte determinări temporale, eroii cresc dintr-o epică aventuroasă, descrierea vieții alunecă în exotism, iar romanul nu-și cîștigă o anume necesară contemporaneitate. Tot astfel *Bărăgan* explorează ținuturi adormite într-un timp oprit parcă, eroul capătă contur din ciocnirea de alte caractere, imperativul timpului nu răzbește pînă aici, ritmul vieții se transformă greu, insesizabil, impietînd asupra realizării romanului. Exemplul și mai revelator este *Ieșirea din Apocalips*, unde derularea rapidă a unor întîmplări mici nu transmite totuși impresia de temporalitate precipitată a războiului, ci fragmentele în succesiunea lor reușesc cel mult să lase impresia de anxietate și de strivire a individualității în bombardamente.

La confluența celor două modalități, romanul retrospectiv al lui Zaharia Stancu, *Desculț*, rememorează, prin ochii unui copil precoce, evenimentele din 1907. Plină de lirismul poetic al vîrstei cicatrizate de suferințe nefiresc de premature, cartea lasă sentimentul unei epoci extraordinare și, în acest sens, este o reușită deși istoria lui Darie, prelungindu-se peste aceea a evenimentelor epocale, se subțiază nesemnificativ în cele din urmă. De fapt, romanul s-ar fi putut încheia imediat după răscoală cu mult mai multe foloase pentru rotunjimea cărții. Prin urmare, *Desculț* este un exemplu tipic de felul în care *o aceeași structură internă* nu poate satisface la fel de bine perioade istorice radical deosebite. *Oțelul* lui C. Chiriță este un alt exemplu de experiență nereușită, deși destul de interesantă. Se impunea în demonstrarea ideii *omul stăpînește mașina* o mai largă participare a maselor, căci omul societății noastre într-adevăr stăpînește mașina, dar nu în mod individual, ci prin colectivități, altfel contravenind realităților*.

Cele cîteva romane amintite răspunzînd *relației de adecvare* a modalității artistice la viața concretă a epocii noastre reprezintă în peisajul literar certe valori. Pornind de la această idee a concordanței obligatorii dintre structura artistică și realitatea oglindită, cercetarea noastră își propune mai departe ca obiect izolarea și descrierea unor tipuri originale de roman, create după 1944, încercînd în același timp schițarea direcțiilor originale pe care ar trebui să le urmeze scriitorii noștri în realizarea unor opere de înaltă valoare artistică.

---

* Vezi și Marcel Duță, *Probleme ale artei compoziționale în romanul actual*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1963, nr. 1—2.

★

Există două *tipuri-limită* de roman : *romanul pictural* și *romanul metaforic*, corespunzînd celor două tipuri fundamentale de creatori identificați și descriși încă de V.G.Belinski.

Plecînd de la analiza a două romane de succes ale anului 1847, criticul rus remarcă apartenența romancierilor în cauză la două categorii diferite de autori : unii interesați de reproducerea faptelor umane în scopul sugerării unei autentice senzații de viață, și alții preocupați de decantarea unor semnificații asupra destinului existenței omenești*.

Idei asemănătoare profesa și Guy de Maupassant în prefața programatică a romanului *Pierre et Jean*, cînd apăra „ le droit d'un écrivain de faire *une œuvre poétique* ou une *œuvre réaliste*" . . . (le) „droit indiscutable de composer, c'est à dire *d'imaginer ou d'observer*" (subl. ns.) în funcție de temperamentul, originalitatea și inteligența cu care a fost înzestrat. Considerațiile scriitorului francez privesc limitele spre care era împins — teoretic — romanul în epocă : poezia, simbolul, metafora — de către școala romantică ; pictura — de către realiști ; fotografierea chiar — de către curentul naturalist, limite ce cuprind întreaga scară tipologică a romanului.

Căci dacă Balzac voia să realizeze prin *Comedia umană* „istoria** uitată de atîția istorici, aceea a moravurilor, să realizeze pentru Franța secolului al XIX-lea o astfel de carte pe care regretăm că Roma, Atena, Tirul, Memphis, Persia, India nu ne-au lăsat-o despre civilizațiile lor"[6], ambiționînd să nu fie decît „le sécretaire de la Société (qui) allait être l'historien"[7], împingînd, așadar, romanul pînă la confundarea — într-un anume sens — cu *istoria****, Albert Camus sau Allain Robbe-Grillet în *Ciuma* și *În labirint* folosesc cadrul social-geografic numai din necesitatea de concretitudine impusă de artă, urmărind în fond relevarea unor *metafore* care să incite la meditare asupra destinului uman, tinzînd să înnobileze romanul prin procedee artistice din sferele poeziei.

Majoritatea romanelor se situează însă între cei doi poli, apropiindu-se de unul sau de altul într-o nesfîrșită gamă de îmbinări a picturalului

---

* „La Iskander — autorul romanului *Cine-i de vină?* unul dintre cei doi scriitori de la care pornește în generalizările sale — *gîndirea precedă totdeauna acțiunea* ; el știe dinainte ce scrie și pentru ce scrie ; el *zugrăvește* cu o surprinzătoare fidelitate o scenă luată din viață *numai pentru a-și spune cuvîntul, numai pentru a judeca* această scenă. Domnul Goncearov — autorul romanului *O poveste obișnuită*, celălalt scriitor luat în considerație — își schițează figurile, caracterele, scenele *numai* pentru a răspunde unei necesități lăuntrice și *pentru plăcerea de a zugrăvi* ; *el trebuie să lase cititorilor sarcina de a se pronunța, de a judeca și de a trage din toate acestea concluzii morale*" (cf. V. G. Belinski), *Privire asupra literaturii ruse din 1847*, în *Opere filozofice alese*, vol. II, Ed. Cartea Rusă, 1957, p. 478.

** O istorie din care Engels mărturisea în scrisoarea către Margaret Harkness din aprilie 1888 că „am învățat mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii, luați laolaltă" (cf. K. Marx — F. Engels, *Despre literatură și artă*, EPLP, București, 1953, p. 137).

*** Balzac spunea că societatea înaintează așa de repede încît „trebuie să ne grăbim a o zugrăvi, ca nu cumva ceea ce e încă viu să ajungă un cadavru, chiar sub ochii pictorului" [8].

[6] Balzac, *La comédie humaine*, Ed. La Pléiade, 1951, Avant-Propos.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem.*

cu metaforicul; cu toate acestea există un roman — recunoscut ca model ideal — care acoperă întreaga arie a posibilităţilor genului, fiind în acelaşi timp şi istorie şi poezie — ne gîndim la *Război şi pace*, al cărui genial autor sintetizează ambele tipuri de creatori.

Un anume timp istoric permite transpunerea artistică a experienţei umane într-o multitudine de tipuri de roman, mergînd de la o limită a genului spre alta dar totdeauna evul respectiv îşi creează şi tipul sau tipurile specifice, determinate, oarecum, de însăşi originalitatea lui, de ideile care-l animă, de preferinţele de gust dominante.

În epoca de avînt a burgheziei, ca un reflex al peregrinărilor de iniţiere în practica diverselor meserii, cum şi al dorinţei de depăşire a caracterului închis al economiei feudale, şi răspunzînd vitalităţii iniţiale a clasei burgheze şi intenţiei de afirmare a acesteia s-a impus *bildungsromanul*, — tip de roman ce era mai în măsură să surprindă originalitatea timpului respectiv.

Tot aşa stabilitatea perioadei de dominare burgheză, dublată de avîntul nemaivăzut al ştiinţelor naturale, a determinat orientarea romanului spre *tipul pictural*, ilustrat de un Balzac sau un Zola, scriitori ce au pus de acord arta romanului cu noile cîştiguri din domeniul ştiinţelor, iar ca dovadă a corespondenţei dintre specificul timpului istoric reflectat şi structura artistică a romanului, sînt create caractere puternice, capabile să „facă concurenţă stării civile" [9], să glorifice înflorirea personalităţii.

Cu intrarea în faza de descompunere a sistemului burghez şi cu generalizarea teoriilor relativiste se merge dimpotrivă — prin *tipul romanului metaforic proustian* — către disoluţia personajului.

Romanul sovietic, născut în furtuna revoluţiei socialiste, aduce în prim plan masele, ca erou al timpului istoric, căutînd în noianul întîmplărilor cauzate de această răsturnare pe cele mai reprezentative, mai pline de semnificaţii asupra destinului întregii colectivităţi; iar importanţa deosebită a fiecărei clipe pentru soarta umanităţii îi determină caracterul *epopeic*.

Epoca de adînci prefaceri care începe în ţara noastră o dată cu cel de-al doilea război mondial impune scriitorilor necesitatea unor căutări artistice în măsură să reflecte schimbările survenite în viaţa socială. Căci perioada de aparentă stabilitate, de acumulări extensive, trecuse într-o epocă de intense răsturnări, în care timpul căpăta o însemnătate determinantă. Şi un prim stadiu al încercărilor de a răspunde relaţiei de adecvare a structurii artistice a romanului — căci acesta ne interesează aici — la specificul epocii s-a concretizat în tendinţa *reinterpretării trecutului* din perspectiva prezentului, în surprinderea acelor factori care au determinat această evoluţie istorică. De aici caracterul poematic al romanului *Desculţ*, ca o primă reacţie retrospectivă — indefinită încă, dar realizînd un puternic contrast prin topirea sensibilităţii şi reveriilor infantile în sărăcia şi suferinţele unei orînduiri sociale nedrepte —, sau indefinisabilul

[9] Balzac, *La comédie humaine*, ed. cit.

umor al *Morometților*, înseninînd permanent încercările disperate — din perspectiva noastră ridicole — de a păstra întreagă și puternică gospodăria țărănească în fața atacurilor capitaliste de dizolvare și dominare.

Însă caracteristic acestei tendințe generale a literaturii noastre noi este un roman ca *Zorii robilor*, care încearcă surprinderea în trecut a germenilor alianței muncitorilor cu lupta țăranilor, sau *Străinul* — un fel de bildungsroman socialist, căci formarea eroului este determinată mai ales de evenimentele sociale și îndeosebi de influența luptei clasei muncitoare.

Exemplele aparțin unor ani destul de depărtați și nu numai începuturilor literaturii de după Eliberare, ceea ce demonstrează pe de o parte legimitatea unor astfel de căutări, atît la începutul unei perioade literare (*Desculț*), cît și la începutul carierii unor romancieri (Titus Popovici), iar pe de altă parte inconsistența — ca *tip original de roman specific epocii noastre* — a unor astfel de opere valoroase prin concepția nouă asupra vieții bazată pe cunoașterea științifică a legilor sociale, însă nedepășind, în fond, vechile modalități artistice. Este aici, poate, în ultimă analiză o consecință a relației de interdependență dintre conținut și formă. Trebuia ca însăși realitatea socială nouă să-și găsească făgașuri stabile de dezvoltare, să-și facă sensibil un anume specific, față cu trecutul, pentru ca romanul — reflectînd această lume nouă, căutînd sublimarea noilor semnificații umane — să încerce și noi modalități artistice adecvate. Și faptul devine sensibil mai ales în *corelația mult mai strictă a structurii compoziționale a romanului cu modul de construcție a personajelor, și în modalitatea de investigare a lumii.* Căci scriitorii au în față o epocă istorică total deosebită calitativ, caracterizată prin tendința unui umanism universal și complet, prin pătrunderea ideilor socialismului în masele largi, prin trezirea lor la viața colectivă conștientă, devenind — cum zicea Marx — „o forță materială" capabilă să dirijeze cursul istoriei. Și nu putea scăpa nici unui artist rolul imens pe care l-au avut comuniștii în acest proces istoric, constituind, prin grandoarea personalității lor, prin idealurile pe care le întruchipau, adevărați catalizatori ai maselor, în care se multiplicau cu fiecare zi, lărgind concentric rîndurile celor treziți la lupta pentru socialism. Prototipul acestui *roman al multiplicării eroului ideal* ar putea fi considerat *Pămînt desțelenit* al lui Mihail Șolohov. Cu toate că acțiunea romanului începe pe două planuri — tolstoian — (venirea în sat, concomitent, a activistului Davîdov și a albgardistului Polovțev), atenția romanului se îndreaptă tot mai hotărît în curgerea povestirii spre lumea muncitorului comunist din unghiul de vedere al căruia se face investigația. Demn de subliniat este faptul că Davîdov găsește în Gremeacii-Log și alți apărători ai ideilor socialiste (Nagulnov, Razmiotnov ș.a.); însă ambiția lui este să-i transforme, pe ei și pe alții încă, după el, ca după un ideal, să se multiplice în ei, devenind, într-un fel nemuritor. Astfel că *adaptarea* de altădată a eroului, caracteristică romanului, este complet răsturnată : eroul întruchipează o idee sublimă în acțiune, este inflexibil într-un atare mod granitic încît obligă, dimpotrivă, mediul „să se adapteze", să se transforme și să evolueze în sensul ideii.

Schema acestui tip de roman este mai ușor sesizabilă în cartea lui V.Em. Galan *Bărăgan*. Aici structura compozițională este total dependentă

de investigarea eroului — acțiunea înaintînd prin el; construcția personajelor este bivalentă în totalitate; mediul, divizat în atomi, contrapus eroului, monumental, într-atît de *idealizat* încît viața familială rămîne undeva în afară (vezi episodul venirii soției de la București).

Dar în fond — se va zice —, această optică compozițională este permanentă în arta romanului, de la romanul picaresc și pînă la romanul de aventuri științifico-fantastice. Însă deosebirea este de profunzime : în trecut, investigarea era *liniară*, practic infinită ; acest nou tip de roman își alege o lume oarecum limitată, dar un fel de celulă a societății, pe care o cercetează *concentric*, în profunzime, microscopic, pentru a o cunoaște cît mai bine — premisă necesară transformării conștiente. Interesant din acest punct de vedere este romanul lui T. Mazilu *Bariera*, un adevărat poem în proză dedicat mahalalei bucureștene în epoca sfîrșitului războiului și insurecției populare din 1944. În felul acesta romanul sfîrșește prin a avea ca erou întreaga societate. Și frecvența în epoca noastră a romanului-frescă, a romanului-fluviu etc. confirmă această tendință finală.

Romanul multiplicării eroului ideal satisface cel mai mult relația de adecvare a artei literare la specificul social al epocii noastre. Acest fapt este evident și în varietatea „speciilor" lui, în originalitatea exemplelor. Un roman ca *Mitrea Cocor*, de pildă, este un fel de primă specie a acestui tip nou de roman, căci, înglobînd în lumea lui și o perioadă istorică anterioară, vechile modalități artistice erau potrivite. Iar Sadoveanu este preocupat mai ales de ridicarea *din acest mediu* a eroului ideal, de formarea lui sub influența ideilor socialismului, de transformarea lui într-un element catalizator în mijlocul maselor. Sau un roman ca *Setea* lui Titus Popovici, înfățișînd marile lupte sociale din anii 1944—1945, prezintă un erou-dublet : un țăran ridicat din mediul romanului și un muncitor venit din afară. În sfîrșit, nu trebuie uitată soluția artistică folosită de Camil Petrescu cu *Un om între oameni*, invocînd ca erou ideal o personalitate aparținînd istoriei, dar cu bogate semnificații contemporane. (De altfel formularea lui Camil Petrescu îmbracă metaforic însăși esența eroului ideal, care este un om obișnuit, în fond, dar care a devenit puternic numai datorită ridicării lui la înțelegerea legilor dezvoltării sociale.)

Acest tip de roman — pe care îl considerăm ca unul din cele specifice epocii noastre —, cu toate deosebirile de la un exemplar la altul, poate fi totuși ușor individualizat deci prin două caracteristici originale : 1) investigarea concentrică, completă, a *unei lumi* simbolizînd (iar alteori chiar cuprinzînd) întreaga societate contemporană, și 2) multiplicarea eroului comunist sau, altfel spus, transformarea universului uman sub acțiunea *ideii* socialiste. Din aceste caracteristici derivă toate atributele romanului multiplicării eroului ideal. Romanul începe cu un erou, deci cu un singur plan compozițional, dar scoaterea din rînduri a noi și noi eroi, impune, din necesitatea aprofundării personajului, înmulțirea continuă a planurilor paralele. Apoi, arta construcției personajului suferă și ea schimbări substanțiale, ideea umanismului socialist pretinzînd rejudecarea tuturor însușirilor omenești la caractere deja formate și solicitînd răsturnări capitale în conștiință. Însă determinant pentru acest nou tip de roman este caracterul lui istoric, stricta raportare la evenimentul devenit (sau care

devine) istorie, într-atît încît acțiunea unui roman poate fi datată cu precizie, iar caracterul memorialistic sau științific făcînd posibilă recomandarea lui ca lectură ilustrativă a unor lecții din manualul de istorie contemporană. De aici și exagerarea unora, care au găsit foarte ușor să denumească „tip" aproape fiecare roman (romanul industrializării, romanul cooperativizării agriculturii, romanul insurecției etc.), substituind noțiunii variatele concretizări ale unei însușiri generale a romanului nostru actual.

Căci în genere romanul contemporan, și îndeosebi romanul de tip pictural, manifestă tot mai accentuat această tendință mai veche de istoricizare, de eliminare a fanteziei din actul creator și de preocupare pentru faptul *autentic* semnificativ, pentru selectarea din *realitate* a unor serii metaforice de evenimente. Pînă acolo încît Camil Petrescu ajunsese să declare toate faptele din romanele sale absolut autentice, dar altfel înlănțuite numai.

Cauza acestei tendințe tiranice care a modificat esențial universul romanului modern trebuie căutată în primul rînd în istoria romanului, a cărui evoluție implacabilă și contradictorie merge de la tipul pictural spre cel metaforic, dar nu și de la istorie spre poezie, ci tinde să sintetizeze știința și arta *. Dar și ambițiile ideologice ale creatorilor de romane au crescut o dată cu universalizarea romanului. Și exemplul aceluiași Balzac — voind să desăvîrșească cu condeiul ceea ce începuse cu sabia Napoleon — nu este oare edificator? !

Însă adevărul este că evoluția romanului a impus autorilor necesitatea de a deveni dacă nu „doctori în științe sociale", cel puțin buni sociologi. Și, în plus, metoda realismului socialist, înarmînd pe artist cu o teorie care-i facilitează înțelegerea științifică a devenirii societății, reclamă autorului atitudine în fața realității și operei perspectivă deschisă în viitor.

Așa a ajuns să se impună ca unul din primii eroi ai literaturii realist-socialiste ** savantul sau artistul de tip faustic, adoptînd o primă postură de expectativă filozofică în fața transformărilor revoluționare ale societății. Pierre Bezuhov al lui Tolstoi procedase la fel în vălmășagul epopeii

---

* Cf., în acest sens, interesante observații în niște note apărute în 1938 pe marginea lucrării lui Ștefan Zweig: *Balzac, Dickens, Dostoievski*: „De altă parte, fiind legat de «geniul enciclopedic», romancierul mai este și literatul care se apropie mai mult de spiritul științific, încă o dată avem ocazia să observăm cît de aproape, dacă nu identice în spirit, sînt literatura și știința. Într-adevăr, este imposibil să faci roman fără să faci știință; dacă poezia pornește de la simbol spre realitate, drumul romanului (al prozei) este, prin necesitate, invers, chiar cînd e vorba de romanul lui Dostoievski. ... Depinde numai de felul propriu al creatorului de a se apropia de realitate, pentru a nu cădea în «naturalism», cum a făcut Zola, sau alte formule care tocmai printr-o pretenție prea «științifică» deveneau artificiale. Numai Balzac a știut să rămîie și artist, făcînd știință, fiind «enciclopedic» ... Știința și arta înglobează toate resorturile în roman" (Dan Petrașincu, *O definiție a romancierului*, în „Revista fundațiilor", 1938, nr. 1, p. 174). Aceleași păreri le avea și Charles Morgan cînd lua apărarea romanului în „Revue de Paris", nr. 6, 15 martie 1938. Iată justificarea sa: romanul nu e distractiv, nici informativ, nici instructiv, cu toate că poate să fie distractiv, informativ și instructiv, ci reînvie la cititor percepția realității, fluidifică puterea sa de a imagina pe universali, făcîndu-l, prin intuiție, să cunoască natura lucrurilor. *Aici apare legătura dintre roman și cercetare științifică*, între roman și aspirația religioasă (sic !). Tustrele au scopul suprem de a descoperi natura lucrurilor și, în numele acestei descoperiri, să conducă pe om spre echilibrul și plenitudinea vieții.

** Vezi Mihai Novicov, *Realism, realism critic, realism socialist*, EPL, București, 1961.

anului 1812, Ştefan Gheorghidiu al nostru se voise şi el obiectiv şi izolat ca o insulă de corali în mlaştina vieţii burgheziei româneşti. Exemple din literatura mai veche pot fi înmulţite. Însă mereu vom constata fie „adaptarea" la mediu, adică ratarea eroismului personalităţii, topirea în uniformitate, fie singularizarea, imposibilitatea aruncării unei punţi de comunicare cu realitatea înconjurătoare. Abia revoluţia socialistă, constructivă în esenţă, a reuşit să integreze în lupta generală puternice personalităţi ştiinţifice sau artistice, oferindu-le în acelaşi timp posibilităţi de înflorire. Acesta a fost unul din cele mai complexe fenomene sociale din epoca noastră — şi romanul românesc se poate mîndri că l-a ilustrat în mod magistral prin cele două romane ale lui George Călinescu. Căci arhitectul Ioanide întruchipează, de fapt, această dramă a confruntării genialităţii cu masa, a judecării timpului efemer de însăşi ideea eternă, a considerării unui timp istoric neobişnuit în spirala ascendentă a umanităţii, pentru a constata în ce măsură trebuie să i se integreze. Şi aderarea completă a lui Ioanide la regimul democrat-popular, după un trecut de amăgiri, are sensul validării epocii noastre de însăşi ideea de umanitate, reprezintă soluţia unui lung şir de întrebări puse de istorie conştiinţei umane. G. Călinescu a creat astfel cu *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* un tip original de roman, în care o metaforă poetică cenzurează istoria contemporană, eroul înfruntîndu-se în evenimente cu personalităţi cunoscute (sau a căror identitate e transparentă). Sinteza istoriei cu poezia, o perspectivă filozofică asupra vieţii diurne, un simţ acut al valorilor absolute — aceste însuşiri ale romanului călinescian conferă romanului românesc nu numai un tip original de roman, dar şi sensul unei dezvoltări.

Căci dacă primul tip de roman specific epocii noastre — cel al multiplicării eroului ideal — pare a-şi fi încheiat ciclul (putînd fi reînviat poate în viitor, ca roman istoric, în sensul cunoscut), în evoluţia literaturii mondiale viitorul îşi arată de pe acum preferinţa pentru romanul metaforic, în care istoria se constituie substanţa din care să sublimeze idei asupra destinului uman.

BIBLIOGRAFIA ROMANULUI ROMÂNESC ACTUAL*

1948**

CAMILAR, EUSEBIU: *Negura*, Ed. de stat, vol. I, 143 p.; vol. II, 1949, 570 p.
CAMILAR, EUSEBIU: *Valea hoţilor*, Ed. de stat, 432 p.
CĂLUGĂRU, ION: *Lumina primăverii*, Ed. Socec, 431 p.

* Întrucît romanele apărute în primii ani de după 1944 nu aduc vreo notă esenţial nouă faţă de cele din perioada antebelică, fiind scrise mult mai devreme şi publicate abia acum, sau nedepăşind metoda realismului critic, chiar atunci cînd sînt inspirate de evenimentele războiului, considerăm ca dată a apariţiei romanului românesc actual anul 1948, an în care văd lumina tiparului romanele lui Zaharia Stancu, *Desculţ*, şi Eusebiu Camilar, *Negura*.

** Prezentăm bibliografia cronologic şi în ordinea alfabetică a autorilor.

DORIAN, EMIL : *Otrava*, Ed. Forum, 374 p.
RAICU, AL. : *Puntea din vale*, Ed. de stat, 238 p.
SADOVEANU, MIHAIL : *Păuna mică*, Ed. Cartea Românească, 314 p.
STANCU, ZAHARIA : *Desculț*, Ed. de stat, 415 p.

1949

ARCHIP, TICU : *Zeul*, Ed. Fundațiilor pt. lit., 602 p. (volumul al II-lea al romanului *Soarele negru*).
PAS, ION : *Zilele vieții tale*, Ed. de stat, vol. I, 319 p. ; vol. II, 250 p. ; vol. III și IV apar în 1950.
PELTZ, I. : *Vadul fetelor*, Ed. Forum, 272 p.
SADOVEANU, MIHAIL : *Mitrea Cocor*, Ed. pt. lit. și artă, 191 p.
ȘERBAN, MIHAIL : *Ptinea inimii*, Ed. de stat, vol. I, 390 p. ; vol. II, 405 p.

1950

KOVÁCS, GYÖRGY : *Cu ghearele și cu dinții*, Ed. pt. lit. și artă, 295 p.
GALAN, V. EM. : *Zorii robilor*, Ed. pt. lit. și artă, 356 p.
IGNĂTESCU, C. : *Moșia oamenilor slobozi*, Ed. pt. lit. și artă, 336 p.
ISTRATI, ION : *Grîu înfrățit*, Ed. pt. lit. și artă, 254 p.
JIANU, N. : *Viforul*, Ed. tineretului, 385 p.
MOVILĂ, SANDA : *Pe văile Argeșului*, Ed. pt. lit., 371 p.
PUȚURI, I. : *Orbecanii*, Ed. pt. lit. și artă, 343 p.
SADOVEANU, MIHAIL : *Nicoară Potcoavă*, Ed. tineretului, 432 p.
SERGHI, CELLA : *Cîntecul uzinei*, Ed. tineretului, 183 p.
SERGHI, CELLA : *Cad zidurile*, Ed. pt. lit. și artă, 597 p.
VORNIC, TIBERIU : *Oameni sub patrafir*, Ed. pt. lit. și artă, 245 p.

1951

CAMILAR, EUSEBIU : *Temelia*, ESPLA, 407 p.
PAS, ION : *Lanțuri*, Ed. pt. lit., vol. I, 288 p. ; vol. II, 1952, 368 p. ; vol. III, 1954, 272 p.
VINTILĂ, PETRU : *Nepoții lui Horia*, Ed. tineretului, 256 p.

1952

ANDREI, ȘTEFAN : *Noul oraș*, ESPLA, 497 p.
CĂLUGĂRU, ION : *Oțel și pîine*, ESPLA, 704 p.
COLIN, VLADIMIR : *Soarele răsare în deltă*, ESPLA, 248 p.
DORIN, ION : *O alegere de pomină*, ESPLA, 231 p.
ISTRATI, ION : *Trandafir de la Moldova*, ESPLA, 424 p.
HORVÁTH, ISTVÁN : *Brazdă peste haturi*, ESPLA, 342 p.
NAGY, ISTVÁN : *La cea mai înaltă tensiune*, ESPLA, 458 p.
JIANU, NICOLAE : *Cumpăna luminilor*, Ed. tineretului, 555 p.

MIRCEA, DUMITRU : *Pîine albă*, Ed. tineretului, 372 p.
MUŞAT, I. D. : *Răscoala iobagilor*, Ed. tineretului, 450 p.
STANCU, ZAHARIA : *Dulăii*, ESPLA, 299 p.

1953

ASZTALOS, ISTVÁN : *Inimă tînără*, ESPLA, 345 p.
CĂLINESCU, G. : *Bietul Ioanide*, ESPLA, 674 p.
GHIBAN, C. : *Flăcăul din Binţinţi*, Ed. militară, 331 p.
IGNĂTESCU, C. : *Mitruţ al Joldii*, Ed. tineretului, vol. I, 280 p. ; vol. II, 1954, 369 p.
IUTEŞ, GICA : *Inimoşii*, Ed. tineretului, 237 p.
LUCA, REMUS : *Ana Nucului*, Ed. tineretului, 256 p.
LUDO, I. : *Domnul general guvernează*, ESPLA, 433 p.
MIHALE, AUREL : *Ogoare noi*, ESPLA, 530 p.
PANCU-IAŞI, OCTAV : *Marea bătălie de la „Iazul mic"*, Ed. tineretului, 318 p.
PETRESCU, CAMIL : *Un om între oameni*, Ed. tineretului, vol. I, 696 p. ; vol. II, 1955, 723 p. ; vol. III, 1957, 679 p.
POSTELNICU, IOANA : *Pădurea Poenari*, ESPLA, 384 p.
VAIDA, A. G. : *Scîntei în beznă*, ESPLA, 290 p.
VICOL, DRAGOŞ : *Valea fierului*, ESPLA, 296 p.
VORNIC, TIBERIU : *Întîmplări din pragul veacului*, Ed. tineretului, 192 p.

1954

ALMAŞ, DUMITRU : *Neculai Milescu Spătarul*, Ed. tineretului, 593 p.
FĂRCĂŞAN, SERGIU : *J. B. C. trece cortina*, Ed. tineretului, 366 p.
GALAN, V. EM. : *Bărăgan*, ESPLA, vol. I, 495 p. ; vol. II, 424 p.
LUDO, I. : *Gura de lup*, Ed. tineretului, 208 p.
MIHALE, AUREL : *Floarea vieţii*, Ed. tineretului, 465 p.
MUNTEANU, FRANCISC : *În oraşul de pe Mureş*, Ed. tineretului, 408 p.
PETRESCU, CEZAR : *Ajun de revoluţie 1848*, ESPLA, 204 p.
SERGHI, CELLA : *Cantemiriştii*, Ed. tineretului, 470 p.
STANCU, ZAHARIA : *Florile pămîntului*, ESPLA, 148 p.
ŞERBU, IERONIM : *Rădăcinile bucuriei*, Ed. tineretului, 451 p.
ŞTEFAN, M. şi NOR, RADU : *Drum printre aştri*, Ed. tineretului, 285 p.
THEODORU, RADU : *Brazdă şi paloş*, Ed. tineretului, vol. I, 705 p. ; vol. II, 1956, 859 p.
TUDORAN, RADU : *Toate pînzele sus !*, Ed. tineretului, 674 p.
VAIDA, A. G. : *Clocote*, ESPLA, 500 p.
VLAD, MARIA : *Casa apelor*, ESPLA, 499 p.
VORNIC, TIBERIU : *Sub pajura împărăţiei*, ESPLA, 479 p.

1955

ADERCA, F. : *În valea marelui fluviu*, Ed. tineretului, 215 p.
COSTESCU, DAN : *Pavel Dogaru*, Ed. C.C.S., 399 p.
DELEANU, NICOLAE : *Nedeia din Poaina Miresei*, ESPLA, vol. I, 530 p. ; vol. II, 1958, 555 p.

DORIAN, DOREL : *N-au înflorit încă merii*, Ed. tineretului, 216 p.
GHEORGHIU, MIHNEA : *Două ambasade*, Ed. tineretului, vol. I, *Ucenicia cărturarului*, 163 p ; vol. II, 1958, *Tihna valurilor*, 304 p.
HEINRICH, VALENTIN : *Cu prețul vieții*, ESPLA, 318 p.
IGNĂTESCU, C. : *Marșul miresei*, Ed. tineretului, 256 p.
JIANU, NICOLAE : *Izvorul roșu*, ESPLA, 571 p.
LUDO, I. : *Stare de asediu* (partea a doua a ciclului „*Paravanul de aur*"), ESPLA, 688 p.
NAGY, ISTVÁN : *Ospățul lui Réz Mihaly*, Ed. tineretului, 327 p.
NEDELCU, ȘERBAN : *Pe marginea Dunării*, ESPLA, 427 p.
PAPU, LETIȚIA : *Anii iubirii*, ESPLA, 208 p.
PETRESCU, CEZAR : *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mîine*, Ed. tineretului, 625 p.
POPOVICI, TITUS : *Străinul*, Ed. tineretului, vol. I, 579 p.
PREDA, MARIN : *Moromeții*, ESPLA, 510 p.

1956

ALMAȘ, DUMITRU : *Alei, codrule fîrtate...*, Ed. tineretului, 640 p.
ANDREI, ȘTEFAN : *Fata plutașului*, ESPLA, 552 p.
BARBU, EUGEN : *Unsprezece*, Ed. tineretului, 432 p.
CĂLUGĂRU, ION : *Trustul*, Ed. tineretului, 228 p. (partea a treia a ciclului ce începe cu *Copilăria unui netrebnic*)
CHIRIȚĂ, CONSTANTIN : *Cireșarii*, Ed. tineretului, 296 p.
FULGA, LAURENȚIU : *Eroica*, Ed. tineretului, 752 p.
GALL, MATEI : *Masacrul*, ESPLA, 240 p.
IGNEA, DUMITRU : *Strada primăverii*, Ed. tineretului, 206 p.
LEU, CORNELIU : *Ochiul dracului*, ESPLA, 400 p.
LUCA, REMUS : *Liniștea iernii*, Ed. tineretului, 424 p.
LUDO, I. : *Soluția a patra*, Ed. tineretului, 486 p.
MARIAN, MIHAIL : *Oameni în alb*, ESPLA, 231 p.
MUȘAT, I. D. : *Războiul iobagilor*, Ed. tineretului, vol. I, 302 p. ; vol. II, 339 p. ; vol. III, 255 p. (rescrierea lucrării *Răscoala iobagilor* apărută în anul 1952)
MUNTEANU, FRANCISC : *A venit un om*, Ed. tineretului, 275 p.
POPESCU-PUȚURI, I. : *Vestitorii primăverii*, ESPLA, 180 p.
SOARE, IULIA : *Familia Calaff*, ESPLA, 448 p.
TUDORAN, RADU : *Ultima poveste*, Ed. tineretului, 462 p.
VAIDA, A. G. : *Anii minței*, ESPLA, 172 p.
MIHALACHE, MARIN : *O viață de om : Vasile Tudose*, Ed. tineretului, 276 p.

1957

ADERCA, F. : *Amiralul oceanului, Cristofor Columb*, Ed. tineretului, 663 p.
ALMAȘ, DUMITRU : *Făclia s-a aprins*, ESPLA, 496 p.
BACIU, CAMIL : *Împreună cu nenea Iani*, Ed. tineretului, 216 p.
BARBU, EUGEN : *Groapa*, ESPLA, 444 p.
BIROU, VIRGIL : *Lume fără cer*, ESPLA, 508 p.
BOTEZ, DEMOSTENE : *Bucuria tinereții*, Ed. tineretului, 288 p.

CIOFLEC, ROMULUS : *Boierul*, ESPLA, 600 p.
CÎMPEANU, VALERIU : *Ne vom vedea la primăvară*, Ed. militară, 381 p.
CONSTANT, PAUL : *Haiducii*, Ed. tineretului, 395 p.
CONSTANTIN, THEODOR : *La miezul nopții va cădea o stea*, Ed. tineretului, 495 p.
DRĂGUȘANU, SIDONIA : *Jurnalul Aurorei Serafim* : Ed. tineretului, 211 p.
GHEORGHE, ION : *Pîine și sare*, ESPLA, 240 p. (roman în versuri)
SZABO, GYULA : *Neamul Gondoșilor*, ESPLA, vol. I, 408 p.
HENRIC, VALENTIN : *Bate vîntul din Tălmaciu*, Ed. tineretului, 232 p.
IGNĂTESCU, C. : *Romanțe de dragoste*, Ed. tineretului, 564 p.
ISTRATI, ION : *Din neagra țărănie*, Ed. tineretului, 239 p.
LEU, CORNELIU : *Vîrsta de aur*, ESPLA, 448 p.
LUDO, I. : *Regele Palaelibus*, ESPLA, 667 p. (partea a treia din ciclul „Paravanul de aur")
MUNTEANU, FRANCISC : *Fericitul negustor*, ESPLA, 279 p.
MUNTEANU, FRANCISC : *Statuile nu rîd niciodată*, Ed. tineretului, 430 p.
MUȘAT, I. D. : *Misiunea H.S.*, Ed. tineretului, 276 p.
NEAGU, CONSTANTIN : *„48 de stele"*, ESPLA, 447 p.
NEAGU, CONSTANTIN : *Se ridică ceața*, Ed. tineretului, 212 p.
NEDELCU, ȘERBAN : *Furtuna stîrnește valurile*, ESPLA, 503 p.
PĂCURARIU, FRANCISC : *Furtună sub Detunata*, ESPLA, 244 p. (povestire istorică)
PĂSCĂLUȚĂ, OCTAVIAN : *Păunul de aur*, ESPLA, 448 p.
PELTZ, I. : *Max și lumea lui*, ESPLA, 571 p.
POPESCU, TUDOR : *Ultima aventură*, Ed. tineretului, 328 p.
POSTELNICU, IOANA : *Orașul minunilor*, Ed. tineretului, 336 p.
SADOVEANU, ION MARIN : *Ion Sîntu*, ESPLA, 655 p.
SEVER, ALEXANDRU : *Cezar Dragoman*, ESPLA, vol. I, 408 p. ; vol. II, 479 p.
ȘERBAN, MIHAIL : *Pămînt și oameni*, ESPLA, 703 p.
UBA, TRAIAN : *Pînă dincolo de pădurea vieneză*, Ed. tineretului, 311 p.
VLAD, MARIA : *Drumuri*, Ed. tineretului, 576 p.
VLASIU, ION : *Am plecat din sat*, ESPLA, 507 p. (prima parte a ciclului „Drum spre oameni")

1958

ADERCA, FELIX : *Jurnalul lui Andrei Hudici*, Ed. tineretului, 311 p.
ASZTALOS, ISTVAN : *An nou*, ESPLA, 196 p.
CHIRIAC, VIRGIL : *Cinci căpitani și o „rachetă"*, Ed. tineretului, 200 p.
CHIRIȚĂ, CONSTANTIN : *Castelul fetei în alb*, Ed. tineretului, 385 p.
CONSTANTIN, THEODOR : *Fiul lui Monte Cristo*, Ed. tineretului, 608 p.
DONGOROZI, ION : *Viitori*, ESPLA, 360 p.
GHIBAN, C. : *Cînta la Stupca o vioară*, Ed. militară, 304 p.
GHILIA, ALECU IVAN : *Cuscrii*, ESPLA, vol. I, 395 p.
IOSEFINI, A. și PINTILIE, P. : *Paiațe și oameni*, ESPLA, 431 p.
LECCA, AUREL : *Naufragiul*, Ed. tineretului, 315 p.
LUDO, I. : *Ilustrul N. N. din N.N.*, Ed. tineretului, 360 p.
NAGY, ISTVÁN : *Dincolo de barieră*, ESPLA, 411 p.
PAPU, LETIȚIA : *Sub arșița verii*, ESPLA, 335 p.
POP, MIHAIL : *Ultimul minut*, Ed. tineretului, 196 p.

POPOVICI, TITUS : *Setea*, ESPLA, 603 p.
SCHUSTER, PAUL : *Dracul și domnișoara de la mănăstire*, Ed. tineretului, 232 p.
SERGHI, CELLA : *Fetele lui Barotă*, ESPLA, 363 p.
SPĂTARU, TOMA : *Zbateri*, ESPLA, vol. I, *Întîmplări din Mîndruța*, 607 p.
STANCU, ZAHARIA : *Rădăcinile sînt amare*, ESPLA, vol. I, 376 p. ; vol. II, 431 p. ; vol. III, 399 p. ; vol. IV, 496 p. ; vol. V, 1959, 432 p.
ȘERBĂNESCU, MIRCEA : *O fată din cele multe*, ESPLA, 400 p.
ȘTEFAN, I. M. și NOR, RADU : *Robinsonii pe planeta oceanelor*, Ed. tineretului, 211 p.
ȘTEFĂNESCU, AL. I. : *Să nu fugi singur prin ploaie*, Ed. tineretului, 283 p.
TUDORAN, RADU : *Flăcări*, Ed. tineretului, 530 p.
ZINCĂ, HARALAMB : *Ultima toamnă*, ESPLA, 311 p.

1959

BARBU, EUGEN : *Șoseaua Nordului*, ESPLA, 600 p.
BENIUC, MIHAI : *Pe muchie de cuțit*, ESPLA, vol. I, 508 p.
CHIRIȚĂ, CONSTANTIN : *Întîlnirea*, Ed. tineretului, vol. I, 587 p. ; vol. II, 560 p.
COLIN, VLADIMIR : *Întoarcerea pescărușului*, Ed. tineretului, 255 p.
CORLACIU, BEN : *Cazul doctorului Udrea*, ESPLA, 544 p.
COȘOVEI, TRAIAN : *Cîntec să crească băiatul*, Ed. tineretului, 388 p.
IORDACHE, GHEORGHE : *Ocnașii*, ESPLA, 223 p.
ISTRATI, ION : *Tinerețe fără tinerețe*, ESPLA, 444 p.
JORDAN, B. : *Zile și nopți în furtună*, Ed. militară, vol. I, *Vuiet din adîncuri*, 284 p. ; vol. II, *S-aprind scîntei în beznă*, 1960, 423 p. ; vol. III, 1961, 771 p.
LUCA, REMUS : *Dimineață de mai*, ESPLA, 184 p.
LUDO, I. : *Salvatorul*, ESPLA, 552 p. (al IV-lea volum din ciclul „Paravanul de aur")
MAZILU, THEODOR : *Bariera*, Ed. tineretului, 244 p.
MIHALACHE, MARIN : *Zborul șoimului*, Ed. tineretului, 319 p.
PANCU-IAȘI, OCTAV : *Cartea cu ochi albaștri*, Ed. tineretului, cartea I, *Prima victorie*, 284 p.
POPESCU, D. R. : *Zilele săptămînii*, Ed. tineretului, 296 p.
VICOL, DRAGOȘ : *În munții de miazănoapte*, ESPLA, 327 p. (al II-lea volum din ciclul „Valea fierului")

1960

ANTON, COSTACHE : *Seri albastre*, Ed. tineretului, vol. I, 320 p.
BÎRNA, VLAICU : *Romanul Caterinei Varga*, Ed. tineretului, 356 p.
CĂLINESCU, G. : *Scrinul negru*, ESPLA, 856 p.
CHIRIȚĂ, CONSTANTIN : *Oțelul*, Ed. tineretului, 600 p.
CONSTANT, PAUL : *Tudor Vladimirescu*, Ed. tineretului, 384 p.
CONSTANTIN, THEODOR : *Se destramă noaptea*, ESPLA, 376 p.
DEMETRIUS, LUCIA : *Primăvara pe Tîrnave*, Ed. tineretului, vol. I, 687 p. ; vol. II, 1963, 597 p.
DRĂGUȘANU, SIDONIA : *Dragostea rea*, Ed. tineretului, 304 p.
GHILIA, ALECU IVAN : *Ieșirea din apocalips*, Ed. tineretului, 176 p.
IGNĂTESCU, C. : *Măria Sa Țara*, Ed. tineretului, 208 p.
IUTEȘ, GICA : *Cei de la Crisanta*, Ed. tineretului, 360 p.

KOVÁCS, GYÖRGY : *Fata din Ojdula*, Ed. tineretului, 188 p.
LUDO, I. : *Ultimul batalion*, ESPLA, 580 p. (al V-lea volum din „Paravanul de aur")
MIHALE, AUREL : *Destin*, Ed. tineretului, 512 p. (ediția revăzută a romanului *Floarea vieții*)
NEDELCU, ȘERBAN : *Drum deschis*, ESPLA, 432 p.
POPESCU, TUDOR : *Un băiat privește marea*, Ed. tineretului, cartea I, 286 p.
RUSE, ION : *În portul de pescari*, Ed. tineretului, vol. I, 536 p. ; vol. II, 1963, 608 p.
STANCU, ZAHARIA : *Desculț*, ESPLA (rescrierea vechiului *Desculț*), vol. I, *Clopote și struguri*, 448 p. ; vol. II, *Printre stele*, 480 p. ; vol. III, *Carul de foc*, 448 p.
TEODORESCU-BRANIȘTE, TUDOR : *Primăvara apele vin mari*, Ed. tineretului, 532 p.
ȚIC, NICOLAE : *Ora șase*, ESPLA, 296 p.

1961

BENADOR, URY : „*Gablonz*" (*Magazin universal*), EPL, 608 p.
CÎMPEANU, PAVEL : *Stejarii nu cresc în cinci zile*, Ed. tineretului, 339 p.
DRUMEȘ, MIHAIL : *Se revarsă apele*, Ed. militară, 572 p.
GEORGESCU-MOLDOVEANU, DOMNIȚA : *Patru copii în marele codru*, Ed. tineretului, 216 p.
GRECEA, ION : *Bogăția unui sărac*, EPL, 484 p.
KERNBACH, VICTOR : *Luntrea sublimă*, Ed. tineretului, 376 p.
LUCA, ȘTEFAN : *Balul intelectualilor*, Ed. tineretului, 356 p.
NEDELCU, ȘERBAN : *Învățătorii*, Ed. pt. lit., vol. I, 512 p. ; vol. II, 1964, 398 p.
NESTOR, GEORGE : *Cineva scutură cuibul*, Ed. tineretului, vol. I, 259 p.
POPESCU-PUȚURI, ION : *Se naște întrebarea*, EPL, 308 p.
SALEM, H. : *La poarta nr. 3*, Ed. tineretului, 237 p.
SĂLCUDEANU, PETRE : *Front fără tranșee*, EPL, 368 p.
SZEMLER, FEREC : *Solstițiu*, Ed. tineretului, 580 p.
TEICĂ, NICOLAE : *Căprioara de smalț*, EPL, 420 p.
TEODORESCU-BRANIȘTE, TUDOR : *Prințul*, EPL, 332 p.
TUDORAN, RADU : *Dunărea revărsată*, EPL, 736 p.
ȚIC, NICOLAE : *Anii tineri*, EPL, 408 p.
VLASIU, ION : *Drum spre oameni*, EPL, 416 p.
ZINCĂ, HARALAMB : *Dintre sute de catarge*, EPL, 320 p.

1962

ARSENE, MARIA : *Preludii*, EPL, 304 p.
CONSTANTIN, THEODOR : *Urmărirea abia începe*, Ed. militară, 455 p.
IGNĂTESCU, C. : *Agurida*, Ed. tineretului, 276 p.
IGNĂTESCU, C. : *Dosarul lui Ion Măruntu*, Ed. tineretului, 384 p.
JIANU, NICOLAE : *Veneam din întuneric*, EPL, 392 p.
LECCA, AUREL : *Tineri sondori*, Ed. tineretului, 287 p.
LUCA, REMUS : *Poveste de dragoste*, EPL, 368 p.
MAZILU, THEODOR : *Aceste zile și aceste nopți*, Ed. tineretului, 372 p.
MĂRGEANU, NICOLAE : *Fuga lui Valeriu*, Ed. tineretului, 303 p.
MÎNZATU, I. : *Paradoxala aventură*, Ed. tineretului, 240 p.
POSTELNICU, IOANA : *Adolescenții*, Ed. tineretului, 287 p.

PREDA, MARIN : *Risipitorii*, EPL, 503 p.
REBREANU, VASILE : *Casa*, EPL, 336 p.
SADOVEANU, ION MARIN : *Taurul mării*, EPL, 184 p.
SĂLCUDEANU, PETRE : *Strada Lux*, Ed. tineretului, 311 p.
SIMION, AL. : *La marginea orașului*, EPL, 416 p.
STANCU, ZAHARIA : *Jocul cu moartea*, EPL, 304 p.
ȘAHIGHIAN, ALEXANDRU : *Coiful de aur*, Ed. tineretului, 260 p.
ȘIPERCO, AL. : *N-a fost în zadar*, Ed. tineretului, 511 p.
ȘTEFAN, I. M. : *Ultimul alb*, Ed. tineretului, 296 p.
TRICOLICI, CHIRIL : *Oameni fără identitate*, Ed. tineretului, 336 p.
VINTILĂ, PETRU : *Drumul dragostei*, Ed. tineretului, 175 p.

1963

ALMAȘ, DUMITRU : *Trandafirul roșu*, Ed. tineretului, 232 p.
BĂRBUCEANU, C. : *Bîrlogul lupilor*, Ed. tineretului, 368 p.
BENIUC, MIHAI : *Dispariția unui om de rînd*, EPL, 517 p.
BOLOCAN, VASILE : *Cea dintîi dimineață*, EPL, 392 p.
CHIRIȚĂ, C. : *Drum bun cireșari!*, Ed. tineretului, 432 p.
CIREȘ, P. : *Sfat în cumpăna nopții*, Ed. tineretului, 440 p.
CISEK, OSCAR WALTER : *Pîrjolul*, EPL, cartea I, *Crișan* 656 p.; cartea a II-a, *Horia*, 1964, 776 p.
DIACONESCU, MIHAI : *Visele au contururi precise*, EPL., 408 p.
FĂRCĂȘAN, S. : *America la ea acasă*, EPL, 448 p.
FĂRCĂȘAN, S. : *Atacul cesiumiștilor*, Ed. tineretului, 504 p.
FILIP, TRAIAN : *Amar*, EPL, 350 p.
LĂNCRĂNJAN, I. : *Cordovanii*, EPL, vol. I, 464 p.; vol. II, 544 p.; vol. III, 528 p.
LUCA, ȘTEFAN : *Însemnările unui învățător*, Ed. tineretului, 200 p.
MIHALE, AUREL : *Fuga*, Ed. pt. lit., 496 p.
MÎNZATU, I : *Chemarea nesfîrșitului*, Ed. tineretului, 224 p.
NAGY, ISTVÁN : *Spre tabăra din pădure*, Ed. tineretului, 463 p.
NEDELCU, NEDELCIU C. : *Cîntecul stepei*, EPL, 365 p.
NESTOR, GEORGE : *Călăreți în zare*, Ed. tineretului, 328 p.
NOR, RADU : *Cei trei din Allaie*, Ed. tineretului, 168 p.
POPESCU-PUȚURI, I. : *Ideile nu mor nici în sicriu*, EPL, 320 p.
POPESCU, TUDOR : *Drum fără întoarcere*, Ed. tineretului, 270 p.
STANCU, ZAHARIA : *Pădurea nebună*, EPL, 430 p.
SZÁS, JÁNOS : *Primii și ultimii*, Ed. tineretului, 216 p.
ȘERBU, I. : *Podul amintirilor*, Ed. tineretului, 592 p.
ȘTEFĂNESCU, AL. I. : *Al cincilea anotimp*, EPL, 672 p.
TEODORU, EUG. : *Croitor pentru săraci*, EPL., 236 p.
THEODORU, RADU : *Muntele*, EPL, 672 p.
TRICOLICI, CHIRIL : *Nebunul din Brent*, Ed. tineretului, 552 p.
ȚIC, NICOLAE : *Un vals pentru Maricica*, Ed. tineretului, 215 p.
ZINCĂ, H. : *Sfîrșitul spionului fantomă*, Ed. militară, 280 p.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

1964

BARBU, EUGEN : *Facerea lumii*, EPL, 470 p.
BENADOR, URY : *Beethowen-Omul*, EPL, 450 p.
BRAD, I. : *Descoperirea familiei*, EPL, 456 p.
CHIRIȚĂ, C. : *Pasiuni*, EPL, 488 p.
COLIN, VLADIMIR : *A zecea lume*, Ed. tineretului, 216 p.
DUDU, CECILIA și TODERICIU, D. : *Foc pe cer în Ursa mică*, Ed. tineretului, 208 p.
EFTIMIU, V. : *Pe urmele zimbrului*, Ed. tineretului, 232 p.
FULGA, L. : *Steaua bunei speranțe*, Ed. tineretului, 728 p.
GRECEA, I. : *La porțile Severinului*, Ed. militară, 512 p.
LEU, C. : *Puterea*, EPL, 400 p.
POP, SIMION : *Triunghiul*, EPL, 316 p.
POPESCU, D. R. : *Vara oltenilor*, Ed. tineretului, 442 p.
POPESCU, T. : *Vulpea simte capcana*, Ed. tineretului, 312 p.
POSTELNICU, IOANA : *Plecarea Vlașinilor*, Ed. tineretului, 496 p.
RĂDULESCU, DORINA : *Vîrtej*, EPL, 242 p.
THEODOR, CONST. : *Casa de pe colină*, Ed. militară, 448 p.
TRESTIENI, AL. N. : *Cînd se scutură pelinul*, Ed. tineretului, 544 p.

ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО РУМЫНСКОГО РОМАНА

РЕЗЮМЕ

Учитывая общие исследования последних лет, посвященные современному румынскому роману, авторы настоящей статьи пытаются дать строго эстетическую классификацию романа в зависимости от его художественной ценности и оригинальности. Отвергая ошибочные теории, связывавшие ценность того или иного произведения с новизной отраженных в нем явлений и учитывая направляющую роль румынской литературной критики, авторы устанавливают определяющие взаимоотношения между историческим типом и внутренней структурой романа, охватывающиеся понятием «соответствие жанрового характера романа специфике отражаемых явлений»; отсюда делается вывод, что мирному периоду соответствует роман по преимуществу объемный, а бурным эпохам — романы, в которых остро ощущается биение пульса времени и т.д.

Таким образом, опираясь в основном на два противоположных типа романа (живописный и метафорический), авторы ищут объяснения оригинальности того или иного типа романа в специфике исторической эпохи, рассматривая, например, «bildungsroman» как тип, характерный для начального этапа развития буржуазии, прустовский роман,

6467

как верное отражение эпохи кризиса личности в развитом буржуазном обществе, роман-эпопею, как порождение революционных преобразований в СССР и т.д. В румынской современной литературе устанавливаются и описываются два типа романа: роман, воспроизводящий идеального героя, и роман Кэлинеску, первый важный этап в создании чисто метафорического романа, синтеза истории и поэзии, науки и искусства — идеал, к которому стремятся современные художники.

LES PROBLÈMES DE LA TYPOLOGIE DU ROMAN ROUMAIN ACTUEL

RÉSUMÉ

En prenant comme point de départ les études plus générales sur le roman roumain actuel, publiées au cours des deux dernières années, le présent article tente à réaliser une classification strictement esthétique, en fonction de la valeur artistique et de l'originalité. Tout en combattant les idées erronées qui décidaient de la valeur d'un roman en fonction de l'« inédit » du milieu qu'il présentait, considérant notre critique littéraire comme un guide des écrivains, les auteurs du présent ouvrage établissent un rapport de détermination entre le temps historique et la structure interne du roman. Ce rapport est compris dans la notion de « relation d'adaptation de la modalité du roman aux caractères spécifiques du temps reflété » et on en déduit des conséquences comme le fait que le roman où la spatialité domine correspond toujours à une période calme, tandis qu'à une époque tumulteuse on a surtout affaire à des romans exprimant la sensation aiguë du temps.

De cette manière, en prenant pour base deux types-limite de roman (pictural et métaphorique) on cherche à expliquer l'originalité d'un certain type de roman dans le spécifique du temps historique et l'on interprète le « bildungs-roman », par exemple, en tant que type spécifique à la période initiale du développement de la bourgeoisie, le roman proustien en tant que reflet de l'époque de crise de la personnalité dans la société bourgeoise développée, et le roman épopée engendré par les transformations révolutionnaires de l'URSS.

Dans notre littérature actuelle on identifie et on décrit deux types originaux de roman : le roman de la multiplication du héros idéal et le roman de Călinescu ; ces deux types représentent une étape significative dans la création du roman métaphorique total, synthèse de l'histoire et de la poésie, de la science et de l'art — idéal que les artistes contemporains s'efforcent d'atteindre.

STUDII PRIVIND LITERATURA UNIVERSALĂ ÎN ANII PUTERII POPULARE

DE

MIHAELA ŞCHIOPU

INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI FOLCLOR

Revoluţia culturală din ţara noastră a cuprins în domeniul literaturii aspectele cele mai variate şi mai importante ce compun tabloul literar al unei ţări : de la valorificarea moştenirii literare proprii la dezvoltarea într-un nou sens, al realismului socialist, a tuturor genurilor literare, precum şi înglobarea prin traduceri şi studii, a tot ce e mai valoros din patrimoniul universal al literaturii. Traducerile şi studiile asupra literaturii universale s-au dezvoltat ca o consecinţă a necesităţii de a se asigura lărgirea considerabilă a culturii, pătrunderea ei cît mai profundă în mase, difuzarea intensă a celor mai valoroase producţii de la începuturile literare ale omenirii şi din spaţii cît mai largi geografice. Închistarea, reducerea cunoştinţelor de literatură la domeniul naţional este incompatibilă cu revoluţia culturală ce tinde la formarea unui om cult, multilateral informat. De aceea una din preocupările revoluţiei noastre culturale a fost de a pune la îndemîna orişicui operele cele mai importante şi mai valoroase ale literaturii mondiale, în traduceri cît mai fidele şi mai artistice. Paralel cu traducerile s-au realizat studii asupra operelor şi scriitorilor traduşi, pentru a le înlesni înţelegerea şi a stabili în conştiinţa cititorilor poziţia lor în istoria literaturii universale, valoarea, ca şi limitele lor.

Intrarea în circulaţia mondială a literaturii române are loc paralel cu o circulaţie mai intensă a literaturii universale în cultura noastră. Balanţa şi echilibrul între editarea literaturii naţionale şi a celei universale au fost realizate răspunzîndu-se unei sete de cunoaştere a cititorilor, ţinîndu-se seamă de creşterea continuă a numărului oamenilor dornici să-şi desăvîrşească pregătirea culturală. Formarea unei literaturi naţionale viguroase, axate pe o tradiţie progresistă, înaintată, a mers mînă în mînă cu răspîndirea operelor din patrimoniul culturii universale, ajutînd la întregirea unui tablou cît mai complet al dezvoltării culturale.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 3–4. P. 703–734. BUCUREŞTI, 1964

A face cunoscute operele cele mai de seamă ale literaturii universale, a le prezenta judicios şi a le interpreta la justa lor valoare, a pus însă probleme din cele mai importante şi greu de rezolvat. Avem în vedere în primul rînd volumul relativ restrîns de traduceri de care se dispunea la pornirea revoluţiei culturale, urmare a unei nepăsări şi neglijenţe din partea regimului burghez pentru a face cunoscute maselor largi de cititori operele capitale ale literaturii universale. Apoi se punea problema ce trebuie tradus în primul rînd şi cum să fie organizată întreaga activitate de traducere pentru a nu mai avea un caracter întîmplător şi deci haotic.

Un moment important în istoria culturii ţării noastre îl formează încercarea lui Heliade Rădulescu de a da un „Început de bibliotecă universală", ilustrul iluminist fiind convins de importanţa traducerilor pentru formarea culturii naţionale. În *Gramatica română* din 1828 el va scrie : „traducerile înfrumuseţează şi nobilesc limba ; prin ele intră în limbă toate frazurile şi mijloacele de vorbire cele mai frumoase a deosebiţilor autori vestiţi şi îmbrăţoşîndu-le le face ale sale". Dar nu numai model pentru formarea limbilor literare pot fi traducerile. Heliade arată existenţa unui scop educativ : „aceste lucrări au însă de cuget să îmblînzească obiceiurile, să derapene judeţele, să înveţe pe om a trăi în pace cu ceilalţi şi în linişte cu sine, să arate fiecăruia datoriile sale şi prin drumul lor să-l aducă în treapta cea mai înaltă a vredniciei omului, pentru care este şi făcut". De aceea Heliade şi traduce mai înainte de a face vreun proiect lucrări care ar „reda sentimente de căpetenie ale omenirii". Astfel în 1837 apare în traducerea sa *Noua Heloisă* a lui Rousseau, apoi Homer, Alfieri, Herodot, Dante, George Sand. După exemplul catalogului lui Aimé Martin ce-şi propune să realizeze un „Panthéon littéraire" al traducerilor în Franţa, Heliade, după mai multe încercări, propune în 1846 un catalog de traduceri în care se vede tendinţa lui de a face mai multe concesii literaturii zilei. El îşi propunea să editeze 21 de volume de traduceri pe an, dintre care 2 de poezii şi 3 de romane, restul fiind filozofie, istorie, economie politică. În apelul pe care-l scrie, Heliade va sublinia că vrea să traducă pe „cei mai remarcabili autori antici şi moderni, ale căror opere au contribuit spre împlinirea faptei mari a civilizaţiunei, spre formarea minţii şi inimii umane, spre perfecţia omului. Fără nişte asemenea scrieri nu e literatură, nu e progres". O societate de traducători, alcătuită pe lîngă Heliade Rădulescu, din Aristia, Negulici, Nenovici şi alţii, îşi alegeau traduceri în special din clasici greci şi latini şi din francezi. Heliade Rădulescu urmărea în traduceri exactitatea cu toate că-şi dădea seama de distanţa existentă între exactitate şi perfecţiunea artistică. Dacă proiectele sale n-au reuşit să devină faptă, mai tîrziu, făcînd de-a dreptul operă de creaţie, scriitori ca Eminescu, Caragiale, Vlahuţă, Şt. O. Iosif au realizat în special traduceri din poezie şi de teatru. Una din cele mai valoroase traduceri, considerată pe plan mondial ca atare, e *Divina Comedie* a lui Dante în tălmăcirea lui Coşbuc, care a învăţat limba italiană în scopul de a putea pătrunde mai bine atmosfera operei dantesti. Coşbuc a mai realizat de asemenea traduceri din Kalidassa prin intermediul limbii germane. Apoi alţi scriitori ca N. Gane, H. Lecca, A. Naum, D. Anghel, D. Nanu, Cocea, A. Toma sau Al. Th. Stamatiad au dat rînd pe rînd tălmăciri desigur alese la întîmplare

sau după preferința scriitorului. Cele mai reușite traduceri au fost cele ce denotau o corespondență între scriitorul român traducător și scriitorul străin tradus, cum a fost cazul lui M. Sadoveanu, tălmăcind pe Turgheniev.

Ceea ce împiedica formarea culturii unui cititor obișnuit era în primul rînd editarea fără plan a traducerilor. Și aceasta se datora faptului că editarea operelor scriitorilor români, ca și a celor din literatura străină, a fost în regimul trecut, în mare parte, inițiativa unor editori particulari, care de cele mai multe ori erau animați de interese financiare și cu atît mai puțin de dorința culturalizării maselor. Editura era adeseori o afacere, un negoț și nu un fenomen cultural. Dacă puținele edituri ce pot fi citate ca exemple pozitive (Editura Fundațiilor sau Casa școalelor), fiind animate de dorința întemeierii unor colecții serioase de clasici, trebuiau să facă față concurenței romanelor ieftine ce inundau piața și perverteau gustul, cei mai mulți dintre editorii particulari nu aveau simț de răspundere și nici o pregătire necesară. Vîlvă mare făceau romanele pe teme de freudism și o întreagă literatură siropoasă, nerealistă sau de-a dreptul reacționară a unor autori ca : Margaret Mitchell, Rachel Field, Mazo de la Roche, Maurice Dekobra și alții. Ce era succes la modă în Occident era imediat tradus și editat la noi. Desigur, pe lîngă toată această maculatură, găsim tradus un Sinclair Lewis, un Cronin sau Romain Rolland, Dickens, Hugo, Tolstoi sau Dostoievski (de multe ori în ediții mutilate, prescurtate). Oamenii de cultură citeau în majoritate pe clasici în original, dar masele de cititori nu aveau nimic sistematic tradus din aceștia. Cum se traducea era iarăși un lucru lăsat la voia întîmplării. De obicei se găseau oameni care făceau meserie din aceasta, fără a avea însă nimic comun cu literatura. Repede și ieftin era tot ce cerea un editor traducătorilor. Lipsa de calitate a traducerilor nu numai că anihila substanța artistică a operei originale, dar o și denatura pur și simplu. Cititorii erau adesea frustați de frumusețile și înălțimile unor capodopere universale. Editorilor nu le convenea să aștepte traducerile migălite ale scriitorilor de prestigiu fiindcă aveau interese financiare ce-i presau.

După revoluția culturală s-a pus în primul rînd problema organizării activității de traducere și editare pentru a asigura o cuprindere cît mai vastă și mai sistematică a literaturii universale, precum și un nivel cît mai înalt al calității traducerilor. Pentru asigurarea unor traduceri artistice cît mai desăvîrșite, au fost atrași în această muncă, socotită pînă atunci în țara noastră la periferia literaturii, un număr din ce în ce mai mare de scriitori. Cadre de specialiști ale limbilor străine au fost de asemenea antrenate, presupunîndu-se că posedă o bună cunoaștere a literaturii respective. E îndeobște cunoscut că, pentru ca un traducător să realizeze operă de valoare, el trebuie să aibă contingențe cu lucrarea pe care o traduce, cunoscînd opera în mare a scriitorului, semnificația și locul său în cadrul literaturii respective și al întregii literaturi universale. După cum au atras atenția în nenumărate rînduri scriitorii traducători și criticii literari, traducerea presupune un studiu anterior al operei și al scriito-

rului, pentru a putea pătrunde în atmosfera cărții, a poemelor sale, a pieselor de teatru traduse și în felul acesta opera să poată fi recreată conform originalului, în limba în care se traduce. Fidelitatea față de opera tradusă constă în înțelegerea esențialului acelei opere, a caracteristicilor scriitorului, cît și a curentului din care face parte, a epocii pe care o reprezintă. Mărturisirile traducătorilor au pus accentul pe problemele de limbă, de stil, ce trebuie să fie respectate în maniera lor originală. Pregătirea de stilist a traducătorului îi permite să interpreteze în mod just expresiile, uneori argoul sau jargonul folosit, în multe cazuri dialectul. Dar desigur că a fi un foarte bun traducător al limbii și literaturii străine din care traduci nu ajunge. Pentru aceasta deci e nevoie de un om de litere, un bun cunoscător al cuvintelor și expresiilor românești, un talentat creator de atmosferă. Într-un fel, traducerea, departe de a fi o muncă mecanică, e de fapt o muncă de creație. Dacă o mașină electronică poate traduce textul de știință și tehnică în schimb nu va putea realiza decît o pastișă a textului literar. În acest caz se cere sensibilitate și inteligență, este solicitat talentul traducătorului, care e un al doilea creator al operei[1] . Există în literatura mondială traduceri care au rămas celebre, tocmai prin păstrarea suflului original.

Munca de pionierat în privința traducerilor a dus la abordarea multor căi, la încercarea multor metode, la rezultate atît bune, cît și slabe. Din acest punct de vedere sînt interesante mărturisirile scriitorului Cezar Petrescu, unul din cei mai buni traducători ai literaturii ruse și sovietice, și în special al lui Mihail Șolohov. Vorbind de începuturile organizării muncii de traducere, el arăta că în fond dificultatea principală era tocmai găsirea unor traducători, cunoscători perfecți ai limbii traduse, și în același timp literați formați, stăpîni pe arta scrisului în limba română. S-a recurs la formula binomului de traducători. Cunoscătorul limbii străine executa o traducere fidelă, iar un scriitor de talent prelucra și stiliza materialul brut, căutînd să redea atmosfera originală a operei. Cert este că încetul cu încetul problema traducerilor, a calității lor, a depășit cadrul editurii, a unei probleme doar de organizare interioară, devenind după cum spune Cezar Petrescu „o fundamentală problemă de cultură a poporului" [2]. Editura pentru literatură universală a organizat ședințe lunare de dezbatere, a îndrumat încetul cu încetul traducerile pe linia unui riguros control și discuții asupra calității. Munca traducătorului a pierdut caracterul izolat și întîmplător. Ea e controlată de colective de redacție, i se discută părțile slabe și succesele, iar în prealabil traducătorul realizează o adevărată muncă de creație și comparare a ediției străine. Primele forme de organizare ale traducerilor au avut loc în cadrul secțiilor specializate ale editurilor. Critica noastră literară la început nu a acordat destulă importanță aprecierilor asupra calității traducerilor, poate tot dintr-o veche tradiție ce neglija acest domeniu al literaturii. Era vorba îndeosebi să stabilească afinitățile literare ale scri-

[1] Vezi C. Petrescu, *Traduceri și traducători*, în *Despre scris și scriitori*, ESPLA, București, 1953 (p. 217–225).
[2] *Ibidem*.

itorilor noştri cu scriitorii străini, pentru ca în felul acesta să fie trasate liniile mari pe care să se meargă înainte. Încetul cu încetul, s-a simţit nevoia unei concentrări şi dezvoltări a traducerilor, prin desfiinţarea secţiilor separate şi înfiinţarea unor edituri de sine stătătoare, precum : Editura pentru literatură universală şi Editura Meridiane. Tot mai mulţi scriitori şi poeţi apreciaţi de-ai noştri s-au încercat în domeniul traducerilor, realizînd lucrări valoroase, precum : Philipide cu Baudelaire şi Lermontov, Jebeleanu cu Ady Endre, Blaga cu Goethe, Beniuc cu *Cîntec pentru oastea lui Igor*, şi alţii, precum Maria Banuş, Veronica Porumbacu cu poeţii nordici, Mihnea Gheorghiu cu Shakespeare, Dan Botta şi Romulus Vulpescu cu Fr. Villon sau Rabelais, Cezar Petrescu cu Şolohov. Prin recenzarea şi analizarea traducerilor, critica noastră literară îşi spune cuvîntul său competent din ce în ce mai des, totuşi nu încă suficient, pe măsură ce problema traducerilor devine una din problemele de bază ale culturii noastre. Tot Cezar Petrescu atrăgea atenţia la un moment dat asupra lipsei unor dicţionare ce ar uşura munca traducătorilor, dicţionare ce au şi început să apară, în ediţii ştiinţifice, bine îngrijite, alcătuite de colective specializate. Mai este în planul de editare un dicţionar al proverbelor româneşti, în schimb s-a început editarea unui dicţionar enciclopedic al limbii române.

O altă mare problemă de rezolvat a fost ce anume trebuie tradus. Şi aici totul trebuia luat de la capăt. Editurile şi-au propus o sistematizare a volumului de opere traduse, iniţiind atît o colecţie a clasicilor universali, cît şi tălmăcirea celor mai progresiste opere ale contemporaneităţii. Privind catalogul traducerilor din ultimii 15 ani, vom vedea că planurile editurilor au prevăzut o înglobare a întregii literaturi clasice, de la antichitatea greacă şi romană, cuprinzînd momentele cele mai importante ale literaturii universale de la începuturile ei şi pînă azi. Avînd în vedere seriozitatea şi rigurozitatea ştiinţifică a traducerilor realizate, acest lucru a cerut un timp îndelungat şi încă de aici înainte mai sînt multe de făcut. Dar o bibliotecă alcătuită din publicaţiile de după Eliberare prezintă de pe acum un tablou aproape complet al valorilor esenţiale din literatura universală clasică şi contemporană. Discuţiile asupra operelor literaturii universale ce trebuiau traduse au atras în dezbateri pe scriitorii şi criticii noştri literari, care s-au străduit a defini ce anume e universal valabil şi ce criterii trebuie să avem cînd apreciem o operă ca aparţinînd istoriei literare mondiale. Tudor Vianu definea într-un articol al său, *Literatura universală şi naţională*, conceptul literaturii universale în felul următor : „Ne apar ca opere posedînd o valoare universală acele care, reprezentînd cu mare forţă şi claritate timpul şi locul lor, au izbutit să-şi prelungească însemnătatea dincolo de acestea şi după proba repetată a secolelor sau deceniilor să se menţină în conştiinţa de cultură a oamenilor de azi" [3]. Dar, totodată, trebuie remarcat faptul că literatura universală e un concept veşnic deschis tuturor literaturilor, care se îmbogăţeşte neîncetat. „Toate literaturile lumii sînt apte a îmbogăţi literatura generală a lumii şi pentru fiecare dintre ele una din sarcinile cele mai atrăgă-

[3] T. Vianu, *Conceptul de literatură universală*, în „Secolul 20", 1962, nr. 8, p. 63.

toare ale cercetării literare a devenit punerea în lumină a valorilor ei universale, a celor mai umane şi celor mai perfecte" [4]. N. I. Popa subliniază într-o discuţie deschisă de revista „Secolul 20" asupra conceptului de literatură universală : „falsitatea poziţiilor care reiau vechea prejudecată burgheză după care ţările se împart în mari şi mici, literaturile respective în universale şi neuniversale" [5]. Refuzînd a considera literatura universală numai ceea ce manualele burgheze au categorisit drept clasic, critica noastră literară a căutat să lărgească aria ideologică şi geografică a acestui concept. Criteriul ideologic de apreciere a unei opere socotită de valoare universală a fost căutat în aportul ei la formarea conştiinţei omului luptător pentru progresul social de-a lungul timpurilor, cu atît mai mult deci a omului modern. Operele universale sînt cele ce oglindesc într-o formă estetică superioară lupta de secole a oamenilor pentru progres social. Clasicii literaturii universale, ca şi modernii se verifică în actualitate, alcătuind un tezaur din care omul de azi îşi culege gînduri şi sentimente, îşi clădeşte cultura sa. Nu interesează din punctul de vedere al literaturii universale o operă care nu face pe cititorul modern să vibreze şi să gîndească, dacă nu impresionează în aşa măsură conştiinţa acestuia, încît problematica epocii scriitorului să aibă contingenţe cu marile probleme de luptă pentru progres ale omenirii. Rămîne doar un document de dezvoltare a literaturii naţionale respective în sînul căreia s-a produs. Aici deci trebuie intervenit cu selectarea : ce aparţine unei literaturi naţionale ca document pentru istoria sa literară şi ce depăşeşte această graniţă, purtînd suflul unor semnificaţii umane superioare, valabile încă pentru epoca noastră. Criteriul marxist-leninist al aprecierii valorii unei opere universale conform mesajului său social presupune a pune la îndemîna cititorilor opere ce oglindesc zbuciumul omului spre mai bine, lupta sa continuă pentru afirmarea umanului împotriva tendinţelor de anihilare şi negare a acestuia. Deci aria ideologică devine atotcuprinzătoare, lărgind în mod implicit aria geografică. Limitarea la cultura europeană, greco-romană şi apoi italiană, spaniolă şi franceză, fusese deja devansată în timpul romantismului prin traducerea literaturilor nordice şi parţial a celor orientale. Dar adevărata lărgire a conceptului literaturii universale s-a realizat în realismul socialist, deoarece literatura sa există în cele mai variate forme naţionale, dar e în fond socialistă, deci universală. O asemenea literatură va aprecia deci ca universală literatura oricărei ţări, cît de mică şi nedezvoltată ar fi, dacă ea corespunde cerinţelor de progres şi luptă pentru progres ale întregii omeniri. Literatura universală trebuie să oglindească în mod artistic viaţa şi lupta oamenilor din toate colţurile lumii. Fiecare îşi are experienţa sa de viaţă prelucrată artistic care trebuie valorificată. De aceea au intrat în ultimii ani din ce în ce mai mult în conştiinţa oamenilor nume ca cel al lui Tagore, al lui Hikmet, ale lui Pablo Neruda, Li Tai-pe, Firdusi. De aceea se alcătuiesc antologii ale poeţilor din Africa, din America de Sud, Indonezia, Australia, comori artistice pe care omenirea e tot mai interesată a le cunoaşte şi

[4] T. Vianu, *Conceptul de literatură universală*, în „Secolul 20", 1962, nr. 8, p. 63.
[5] N. I. Popa, *Conceptul de literatură universală*, în „Secolul 20", 1962, nr. 11, p. 107.

a le integra într-un patrimoniu comun de cultură. Deci, pe lîngă traducerea și editarea operelor bine cunoscute în aria europeană ale culturii clasice, care trebuiau să formeze baza unei colecții și să asigure oricărui cititor cunoașterea unor elemente esențiale ale culturii sale, a fost necesară o muncă de investigație în literaturile cele mai îndepărtate, atît vechi, cît și noi. O muncă de pionierat care să poată detecta adevăratele valori în toate formele de manifestare literară de-a lungul veacurilor. De mare ajutor au fost în sensul acesta vizitele unor oameni de litere veniți din cele mai variate țări și continente, care au informat pe scriitori și editori de dezvoltarea literară și de tabloul contemporan al literaturii țării lor, ca și informațiile unor scriitori de-ai noștri privind realitățile culturale ale țărilor pe care le-au vizitat. Necunoscînd întotdeauna limbile atît de variate din care se traducea, s-au folosit, căutîndu-se a nu se știrbi originalitatea operelor traduse, edițiile apărute atît în limba franceză, cît și engleză și rusă, limbi de circuit internațional. E ușor de văzut în timp cum edițiile s-au amplificat, s-au ramificat, căutînd să aducă în fața cititorului o imagine cît mai completă a tabloului literaturii universale. Astfel, dacă la început putem cita numai pe scriitorii cei mai renumiți, sondarea în adîncime a literaturilor naționale a dus la editarea unor scriitori valoroși, dar mai puțin cunoscuți, pe care critica burgheză îi ignora cu bună știință.

Pentru clasici s-au organizat serii și astfel au apărut operele lui Dante, Shakespeare, Hugo, Pușkin, Balzac, Mickiewicz, Whitman, Tolstoi, Cehov, Gorki, France, Romain Rolland, Go Mo Jo, Dreiser, Șolohov, Brecht. Paralel cu seriile de opere complete ale acestor scriitori au apărut și lucrări separate de-ale lor în ediții festive, comemorative. Multe dintre serii nici nu și-au terminat apariția, avînd în vedere numărul mare de volume ale unei serii. S-au realizat apoi traduceri cvasiintegrale din Nekrasov, Gogol, Goncearov, A. Tolstoi, Maiakovski, Lu Sin, Prus, Hasek, Majerova, Aragon, Hemingway, Moravia, Laxness, Frank Harye și alții. Orientîndu-se în primul rînd spre cunoașterea marilor opere clasice ale lumii, editurile n-au pierdut din vedere larga răspîndire a valorilor literaturilor țărilor prietene, aproape complet necunoscute pînă la revoluția culturală. Alături de popularizarea literaturii ruse și sovietice, editurile noastre s-au îngrijit de traducerea bogatelor literaturi ale țărilor prietene, cunoscute în mod sporadic pînă atunci la noi. E vorba de literaturile : cehă, polonă, bulgară, de literatura chineză. Și paralel, după cum am spus, interesul nostru s-a îndreptat spre literatura Indiei, a Australiei, a țărilor Americii de Sud și a celor mai noi afirmații literare ale Africii dezrobite, spre noile opere ale realismului critic din America, Italia, Franța, ale poeziei de luptă din Spania.

Important este de asemenea de observat tirajul în care au apărut edițiile literaturii universale. Astfel, în anii 1950—1960 s-au tradus 9 058

de titluri în 112 508 424 de exemplare. Shakespeare numără 350 000 de exemplare, Balzac 330 000, Goethe 160 000 şi aşa mai departe. Acest fapt arată pătrunderea mare în mase, difuzarea lor largă, cu adevărat populară. Trebuie să remarcăm de asemenea îmbunătăţirea prezentării grafice a operelor traduse, sistemul de coperţi asemănătoare pentru un întreg ciclu denumit „Clasici ai literaturii universale", ce s-a căutat să devină din ce în ce mai atractiv din punct de vedere vizual. În afara acestui ciclu, avem traducerile din scriitorii contemporani, în diferite formate integrate atît în colecţiile Editurii pentru literatură universală, cît şi în cele ale Editurii Meridiane. O serie întreagă de opere clasice şi contemporane au fost editate în colecţia „Biblioteca pentru toţi", colecţie de buzunar, de largă difuzare.

O caracteristică a traducerilor realizate este şi prezentarea lor cu un aparat ştiinţific adaptat ediţiei. Oricît ar fi ediţiile de largă popularizare, ca de pildă cele apărute în colecţia „Biblioteca pentru toţi", operele traduse sînt întotdeauna însoţite de prefeţe sau postfeţe, deoarece simpla traducere a unei opere nu asigură cunoaşterea mai temeinică a scriitorului şi a întregii sale opere. Altfel, apariţia doar a unor traduceri poate deruta cititorul asupra valorii şi locului scriitorului respectiv în istoria literaturii universale. Înainte de revoluţia culturală se obişnuia într-adevăr să se editeze doar cartea tradusă, cîteodată doar cu cîte un simplu cuvînt înainte, în care se spuneau cîteva lucruri de ordin general, fără nici un fel de obiectivitate critică. Azi, avîndu-se în vedere opera de educare şi de largă răspîndire a culturii în rîndurile masei, se simte mereu nevoie ca fiecare operă editată să fie însoţită de un comentariu critic. În felul acesta, cititorul poate să vadă cu limpezime în ce constă valoarea progresistă a operei traduse, interpretată în contextul întregii sale opere şi a epocii în care a fost creată. Traducerile, prefeţele şi notele sau studiile introductive nu reprezintă decît o parte dintr-o întreagă activitate de studiere a literaturii universale.

Critica şi istoria literară din ţara noastră s-au îndreptat din ce în ce mai mult spre domeniul studiilor de literatură universală, realizate conform principiilor marxist-leniniste. Nu este vorba cîtuşi de puţin de dublarea unor studii amănunţite, ce s-au făcut în cadrul fiecărei literaturi naţionale. Studierea literaturii universale îmbracă astăzi la noi aspecte deosebite. E vorba în primul rînd de valorificarea şi aprecierea operelor universale de pe poziţiile şi în spiritul marxism-leninismului, lucru care în special în ţările capitaliste s-a realizat foarte puţin doar de către unii critici literari marxişti. Dar studiul asupra unei opere universale comportă şi o faţetă proprie pentru un critic literar de la noi. E vorba de aprecierea difuzării capodoperelor universale în ţara noastră, de influenţele avute asupra literaturii naţionale şi de comparaţiile ce se pot stabili cu scriitorii noştri; deci de un fel de a privi specific al nostru, adică din punctul de vedere al literaturii române, pentru compararea şi adîncirea sensurilor operelor universale şi naţionale. Cu cît capacitatea

sintetică a criticului va fi mai ridicată, cu atît vor fi mai dese referirile la literatura națională prin prisma studierii literaturii universale. Critica și istoria noastră literară s-au îmbogățit treptat și în mod variat cu asemenea studii, cuprinse în volume de sinteză ale unui singur cercetător asupra unui grup de probleme și scriitori din cele mai variate domenii ale literaturii universale sau dedicate în mod exclusiv cîte unei literaturi naționale în ansamblul ei. S-au realizat de asemenea monografii despre unii scriitori clasici universali, cum sînt cele din colecția „Oameni de seamă". Numeroase reviste s-au profilat pe cercetarea domeniilor din literatura universală, cum sînt „Revista de filologie romanică și germanică", „Romanoslavica" sau „Studii de literatură universală". Alte reviste îmbină publicarea de studii asupra literaturii române cu cele asupra literaturii universale, precum „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" a Academiei R.P.R. sau „Analele Universității București", seria științe filologice. Revistele de literatură ca „Viața românească", „Steaua", „Iașul literar" publică la rubrica criticii literare deseori studii asupra scriitorilor literaturii universale, ca și presa literară, în gazetele „Contemporanul", „Gazeta literară" sau „Luceafărul". O importantă contribuție la cunoașterea și răspîndirea literaturii universale contemporane o are revista „Secolul 20", ce publică atît traduceri, cît și studii asupra mișcării literare contemporane din întreaga lume.

A face studii asupra literaturii universale înseamnă fără doar și poate a stabili comparații. Temele și motivele literare capătă la un moment dat circulație universală și vom găsi la scriitori deosebiți ca epocă și națiune stări de spirit asemănătoare, aceleași reacții față de evenimentele vieții, același mod de a trata probleme, deși fiecare își are personalitatea sa. Depistarea acestor asemănări presupune o cunoaștere în profunzime a operelor studiate, o putere de pătrundere critică pentru a trece peste ceea ce în aparență desparte pe unii scriitori, dar în fond îi apropie. Literatura universală e desigur domeniu de studiu, dar metoda de studiu științific aparține literaturii comparate. Necesitatea studierii comparate a literaturii universale a reieșit din cercetarea legăturilor istorice dintre diferite literaturi, și anume e vorba de „circulația ideilor, influențele literare exercitate peste hotarele naționale și raportate la condițiile particulare social-politice sau simplele paralelisme de atitudini ideologice și de curente"[6]. Împotriva comparativismului burghez ce se limitează la catalogarea faptelor literare asemănătoare și interpretarea lor idealistă, știința literară marxist-leninistă îndreaptă metoda comparatistă pe făgașul determinismului social-politic, numind-o chiar „studiu istorico-comparativ". Sfera studiilor de literatură universală va implica în mod complex deci referiri la istoria socială, la istoria artei ce întregește cadrul ideologic, ca și la dezvoltarea lingvistică a unei literaturi naționale.

Îmbinînd munca de cercetare a literaturii universale cu referiri la literatura noastră națională, critica literară poate spune că a plecat de la exemplul unor critici de autoritate ca George Călinescu și Tudor Vianu. George Călinescu ne-a dat după revoluția culturală un volum intitulat

[6] N. I. Popa, *art. cit.*, p. 109.

Studii şi conferinţe în care grupează lucrări despre scriitori foarte variaţi, dar, într-un fel, monumente ale literaturii universale: Horaţiu, Cervantes, Tasso, Tolstoi şi Cehov. În afara acestui volum, el s-a ocupat de asemenea mai îndeaproape şi de unele aspecte ale literaturii spaniole. În presa literară, George Călinescu susţine rubrica *Cronica optimistului*, unde de multe ori găsim în cîteva fraze portretul cîte unui scriitor, trăsăturile sale caracteristice, sub forma unor eseuri. George Călinescu are darul de a ne face să trăim în intimitatea scriitorului evocat, de a-l deduce pe el ca atare din opera sa. Deci o deducere a biografiei din textul operei, din înseşi mărturisirile scriitorului împrăştiate în contextul lucrărilor. Epoca în care a trăit şi a creat scriitorul e de asemenea caracterizată şi sugerată cu ajutorul textelor literare ale autorului studiat, fără ca fantezia criticului să născocească din gol, sau din pură erudiţie. Cunoaştem astfel Roma timpurilor lui Horaţiu, cu crizele şi falimentele sale, cu afacerismul atît de asemănător epocii mai tîrzii a capitalismului. Tot aşa reconstituim atmosfera Spaniei secolului de aur, cu mizeria nobililor scăpătaţi şi fuga spre pămînturile noi, sau teroarea regimului lui Pobedonoştev din timpul lui Cehov, prin mînuirea abilă a textelor de către critic, prin reliefarea sugestivă a unor amănunte, prin penetrarea adîncă a unor situaţii psihologice prezentate de autor. Bazîndu-se în aprecierile sale asupra clasicilor, exclusiv pe opera acestora, George Călinescu înlătură cu eleganţă literară părerile eronate ale unei întregi critici şi istorii literare, ce au întreprins cercetări uneori formale şi estetizante asupra scriitorilor respectivi. Investigaţia sa profundă duce la stabilirea unor adevăruri obiective, fundamentale. Realizînd un studiu sau un articol asupra unui clasic universal, criticul reuşeşte să reliefeze esenţialul, liniile de dezvoltare şi trăsăturile caracteristice ale scriitorului, deoarece surprinde personalitatea acestuia, îndepărtînd de figura sa orice interpretare vulgarizatoare sau falsă apologie. Determinismul marxist îi permite criticului să nu studieze izolat personalitatea unui scriitor, ci să-l explice prin epocă, încadrat în atmosfera socială, fără a introduce în context generalizări forţate, mînuind de asemenea studiul comparatist cu prudenţă şi rară pricepere. Astfel, ruralismul horaţian găseşte ecou în Seicento, apoi la Pleiadă, la Voltaire, de asemenea în Anglia. Critica civilizaţiei şi întoarcerea la natură, Călinescu o vede ca un rousseaunianism. Frica lui Horaţiu de mişcări revoluţionare e asemănătoare celei a burgheziei iluministe din preajma revoluţiei franceze. Filozofia inerţiei are la el un caracter budist şi Horaţiu pare uneori schopenhauerian prin profesarea agnosticismului şi împotrivirea la orice schimbare morală. Făcînd o paralelă între Werther şi Vronski, eroul lui Lev Tolstoi, criticul afirmă, prin comparaţie, că primul e un geniu, iar al doilea doar un exponent al clasei sale. Cehov „face parte din familia lui Cervantes şi Molière, adică a acelor genii care au tristeţea veselă" [7], cu toate că scriitorul rus va fi găsit mai aproape de Cervantes decît de Molière, deoarece ridicolul la primii doi e plin de semnificaţii grave. La fel ca Pirandello mai tîrziu,

[7] G. Călinescu, *Studii şi conferinţe*, ESPLA, Bucureşti, 1956, p. 225.

Cehov aplică „teoria aparenţelor ca mod de viaţă la o lume ruptă de realitate" [8].

Influenţele clasicilor universali asupra scriitorilor români sînt întotdeauna semnalate de critic, cu interesante referiri istorico-comparatiste. Astfel, după cum observă George Călinescu, Horaţiu nu a fost apreciat de marii latifundiari care au fost Conachi şi Văcăreştii, adepţi mai degrabă ai lui Anacreon. Dar Grigore Alexandrescu, „poet de curte, cîtva vreme mic boiernaş ofuscat şi intimidat de aerele de prinţ ale lui Ion Ghica, horaţianizează, adoptînd pe « carpe diem », tihna, « otium » şi obscuritatea" [9].

Deci e vorba de asemănarea psihologică, spirituală, oferită de condiţia socială mediocră atît a lui Horaţiu, cît şi a lui Alexandrescu. Alecsandri, caracterizat drept „mic moşier", prin piesa *Fîntîna Blanduziei* îşi conturează şi el un ideal horaţian. Prin latura schopenhaueriană, Horaţiu pătrunde cu influenţa sa în epoca junimistă conservatoare, refractară revoluţiei. Eminescu va traduce şi el din Horaţiu, dovedind unele influenţe ale poeziei sale în *Oda în metru antic* sau în *Glossa*. În sfîrşit, Odobescu, Zamfirescu fac parte din familia lui Horaţiu, după observaţiile lui George Călinescu, ca şi Coşbuc de altfel, avînd „sentimentul cîmpului" şi tendinţa de refugiere într-o intimitate nevătămătoare. Tasso, cu lirica sa proaspătă şi ingenuă, ne aminteşte limbajul lui Eminescu din *Pajul Cupidon* şi *Kamadeva*. Iar în Macedonski, George Călinescu vede pe scriitorul român cel mai „cervantesc" din istoria noastră literară. O simplă asemănare caracterologică din literatura universală pune în lumină multe laturi nebănuite ale scriitorilor noştri. Şi, desigur, comparaţia lui Cehov şi Caragiale e binevenită în întîlnirea ce şi-o dau cei doi scriitori pe tărîmul schiţelor umoristice, aşa-numitele „mofturi" de către Caragiale.

Pe aceeaşi linie a studiului comparatist-istoric, axat pe principiile marxism-leninismului şi cu referiri preţioase la istoria literaturii române, criticul Tudor Vianu ne-a dat după revoluţia culturală o culegere voluminoasă de *Studii de literatură universală* [10]. Lui T. Vianu îi este caracteristic de a nu stabili portrete literare, ci comparaţii, paralele, filiaţii ideologice şi artistice, cum ar fi cea dintre personajele lui Oedip şi Hamlet, amîndoi consideraţi ca aspirînd spre cunoaşterea adevărului, de a cerceta temele şi motivele literare care circulă în literatura universală, anumite laturi ale lui Shakespeare în legătură cu Renaşterea, liniile umanistice în literatura italiană şi altele. În alăturarea lui Oedip de Hamlet nu e vorba de o pasiune întîmplătoare a celor doi în descoperirea adevărului, ci de condiţiile sociale oarecum asemănătoare care le determină acţiunile. Astfel, T. Vianu socoteşte că atît democraţia ateniană, cît şi Renaşterea engleză erau momente propice pentru dezvoltarea gîndirii teoretice. Pasiunea de a descoperi adevărul era a timpului, care generează personajele şi pe această bază se poate stabili filiaţia dintre eroi atît de deosebiţi cum sînt, în fond, Oedip şi Hamlet. Mai tîrziu, într-o epocă

[8] G. Călinescu, *Studii şi conferinţe*, ESPLA, 1956, p. 233.
[9] *Ibidem*, p. 107.
[10] T. Vianu, *Studii de literatură universală*, Ed. Acad. R.P.R., Bucureşti, 1963.

de criză morală, epoca capitalismului din secolul al XIX-lea, criticul va sesiza nevoia omului de minciună, de apărare faţă de un adevăr care l-ar distruge. Mergînd cu siguranţă, datorită erudiţiei sale, pe asemenea coordonate largi, Tudor Vianu poate urmări în timp felul în care a fost, de exemplu, privit Shakespeare, istoria recepţiei sale de către scriitorii ce i-au urmat, recepţie determinată de condiţiile sociale noi ale epocilor istorice. Urmărind în liniile ei majore literatura italiană, criticul va merge pe sublinierea factorului de umanitate şi luptă pentru libertate, mereu exprimate de către marii scriitori italieni, fără a intra în amănunte nesemnificative. Recunoaştem aici o altă caracteristică a studiilor lui Tudor Vianu, şi anume amploarea sintetică, conducînd la urmărirea unei idei de-a lungul mai multor epoci, fără a pierde din vedere ansamblul. Noua concepţie despre om a Renaşterii italiene, se contopeşte cu ideea de luptă pentru libertate din Risorgimento, iar umanitatea ca un concept întregitor criticul o consideră încă drept o ţintă îndepărtată a literaturii italiene. Ca şi G. Călinescu, T. Vianu se ocupă de doi mari scriitori ai omenirii, Cervantes şi Tolstoi. În timp ce Călinescu schiţa un portret complex al celor doi, dedus din opera lor, Vianu merge pe definirea unor anumite direcţii ideologice şi argumentează mai mult cu o gîndire filozofică şi pur teoretică, făcînd, cum s-ar zice, o broderie de discuţii pe marginea operei lor. Astfel, la Cervantes cercetează aspectul idealist al personajului său, Don Quijote, considerat un idealist exaltat şi de aceea fără valoare critică, sortit ridicolului prin ruperea sa de realitate şi lipsa de cauzalitate. Analizînd filozofia istoriei la Lev Tolstoi, Vianu socoteşte că scriitorul rus, spre diferenţă de romantici, se ocupă de război nu ca element pitoresc, ci ca un eveniment pentru psihologia umană, subliniind însă că poziţia centrală a filozofiei lui Tolstoi e considerarea istoriei ca operă a maselor anonime. Reţin atenţia în mod special studiile asupra lui Goethe şi Stendhal, care au apărut de asemenea în ediţii separate. Analizînd pe primul monografic, Vianu stabileşte strînsa legătură dintre viaţa şi opera clasicului german, accentuînd marea sa sinceritate în creaţie, intensitatea cu care şi-a trăit viaţa. *Wilhelm Meister*, *Poezie şi adevăr*, *Faust*, sînt trepte ale propriei sale experienţe, cu tendinţa de a zugrăvi personalitatea umană în toată complexitatea sa, a cărui cunoaştere îl face să tragă concluzia că „valoarea supremă a vieţii e activitatea şi creaţia". Studierea ideilor lui Stendhal e un prilej de analiză mai profundă a operelor sale, fără însă a se opri la operele literare ca atare. Scriitorul francez e categorisit drept un romantic în idei, prin opoziţia sa faţă de prejudecăţile vechiului regim, prin admiraţia sa faţă de energia omenească. În ediţia completă a fost inclus de asemenea studiul său despre Dostoievski apărut şi în colecţia S.R.S.C., 1957. T. Vianu reliefează la Dostoievski capacitatea formidabilă de reprezentare a durerii omeneşti, ceea ce îi permite asocierea numelui său de cel al lui Dante. Dacă Dante însă restabileşte echilibrul prin sentinţele implacabile ale lumii de dincolo, Dostoievski are încredere în regenerarea morală a omului. Dar soluţia pentru înlăturarea cauzelor nedreptăţii ce generează suferinţa, Dostoievski nu o vede şi de aici dezacordul dintre el şi revoluţie. T. Vianu cercetează de asemenea ecoul scriitorului rus la noi în ţară, prezentat

încă de Gherea în „Contemporanul". În sfîrșit, în cadrul studiilor de literatură universală, trebuie relevat articolul referitor la Gorki, intitulat *Etic și estetic la Gorki*. Strînsa legătură dintre morală și frumos ce se degajă din opera lui Gorki e una din cheile de înțelegere a scrisului său. Vianu stabilește o asociație care, în fond, spune el, o găsim și la Platon și la Goethe. Gorki e convins că frumosul poate fi regulatorul vieții morale, deoarece esteticul umanizează pe om. Gorki nu cade însă în idealism, fiindcă el vede că omul trebuie transformat și de aceea are nevoie uneori mai întîi de dreptate și apoi de frumos.

Interesante sînt și apropierele făcute de critic între clasicii universali și scriitorii noștri. Astfel în articolul *Eminescu și Shakespeare*, T. Vianu își propune să-l redea pe Shakespeare cu ochii lui Eminescu, deci de a sesiza ce anume l-a influențat pe poetul român din opera clasicului englez, ce i-a plăcut și cum l-a considerat el. Din toate însemnările sale ies la iveală sentimentele de admirație și venerație pentru Shakespeare, iar în poezia *Cărțile* el îl citează pe poetul englez ca pe un izvor al său de „simțire și înțelepciune". Eminescu îl considera pe Shakespeare ca pe „un prieten blînd al sufletului", exprimînd astfel înrudirile sale sufletești cu dramaturgul englez. O dragoste asemănătoare revelă Vianu la Coșbuc față de Dante, Coșbuc fiind de asemenea un cititor asiduu al literaturilor străine, traducînd și ocupîndu-se de a da într-o frumoasă limbă românească multe capodopere ale literaturii universale. Cercetarea paralelismului dintre opera lui Eminescu *Memento mori* și cea a poetului maghiar Madach *Tragedia omului* se bazează pe asemănarea dintre două capodopere, nu datorită izvoarelor literare, ci a unor condiții sociale, intelectuale și morale apropiate. Izvorul, explică Vianu, poate fi întîmplător același, cele două opere sînt mari fresce ale istoriei omenirii, bazate pe o filozofie romantică a omenirii. Și Eminescu și Madach resimt ecouri byroniene, de revoltă, de titanism, dar sînt influențați și de lirismul romantic, de revărsarea unui prea plin sufletesc. La baza lucrărilor lor stă de asemenea ideea schopenhaueriană a zădărniciei, a profundei identități a tuturor evenimentelor istorice.

După revoluția culturală, critica noastră literară și-a concentrat activitatea de studii asupra literaturii universale, după cum am mai spus, în special prin volume de sinteză care cuprind articole și eseuri despre cele mai variate probleme ale literaturii, ca și prin volume dedicate în mod exclusiv cîte unei literaturi străine, analizînd figurile cele mai importante ale literaturilor naționale intrate în patrimoniul universal. Volumele de sinteză au avantajul stabilirii unor comparații mai vaste, unele urmărind chiar cîte o problemă de-a lungul dezvoltării literaturii universale, cum ar fi studiul lui Ion Ianoși despre *Romanul monumental și secolul XX*, cel al lui Baconsky *Poeți și poezie* sau al Verei Călin *Pornind de la clasici*. Majoritatea sînt însă alcătuite din articole ce realizează portrete literare cu aceeași formulă comparatist-istorică de a nu privi izolat o personalitate literară, ci surprinzîndu-i caracteristicile tocmai prin stabilirea unor asociații literare.

Mai puțin critic ca formație literară, Cezar Petrescu ne dă o serie de articole, mai mult impresii proprii decît judecăți obiective, asupra unor

scriitori ai literaturii ruse şi sovietice, în volumul *Despre scris şi scriitori* apărut în 1953[11]. Schiţînd în cîteva imagini portrete de scriitori Cezar Petrescu se opreşte la ce a adus fiecare nou în literatura rusă, urmărind totodată tradiţia, filiaţia literară care s-a transmis aproape continuu de la Gogol la Şolohov în ceea ce priveşte arta povestirii realiste. Pornind de la Gogol, comparat pe bună dreptate cu Cervantes, ca autor al *Sufletelor moarte*, capodoperă a fantasticului şi a realului, Cezar Petrescu urmăreşte dezvoltarea naraţiunii realiste pline de semnificaţii grave la Saltîkov-Şcedrin, ale cărui *Schiţe din gubernie* sînt considerate ca o continuare a *Sufletelor moarte* prin galeria de tipuri realiste realizate. Scriitorii ruşi n-au folosit umorul de dragul umorului, şi Şcedrin devine parcă şi mai amar decît Gogol. La Turgheniev, pe Cezar Petrescu îl atrage zugrăvirea realistă a oamenilor simpli, al cărui maestru devine desigur Maxim Gorki, socotit un Jack London al literaturii ruse. Între cei doi însă, Gorki se înalţă cu mult deasupra fratelui său literar, deoarece nu Gorki e comparat cu London, ci London cu Gorki, atît London, cît şi Sherwood Anderson fiind numiţi de critica literară cei doi Gorki americani. „Făclia lui Puşkin", după cum numeşte Cezar Petrescu tradiţia literară rusă, „a trecut din mînă în mînă să ducă o lumină veşnic împrospătată"[12], şi aceasta se vede în literatura epocii sovietice, în opera lui Alexei Tolstoi, Şolohv şi atîţia alţii. Criticul îşi manifestă simpatia în special faţă de Tolstoi şi Şolohov.

Noul la ei e dinamismul, acţiunea care ia locul hamletismului. Procesele de conştiinţă ale personajelor sînt brutale, imediate : e procesul social şi istoric al epocii lor [13].

În cele două volume de critică literară pe care le-a scris, Vera Călin tratează subiecte de literatură universală, îmbinînd discuţiile de teorie cu schiţe sau portrete ale unor scriitori mai cunoscuţi. Volumul *Articole de critică* [14], apărut în 1954, e alcătuit din articole comemorative sau prefeţe ale scriitoarei, adunate fără legătură între ele. O discuţie de sinteză găsim în articolul intitulat *Romantism şi realism sau realism în romantism*, în care autoarea discută problema existenţei simultane a celor două mişcări literare, ele fiind realităţi care nu se exclud. Romantismul, ca şi realismul, nu au existat în stare „pură", ele s-au îmbinat uneori la acelaşi scriitor, autoarea încercînd într-un fel reabilitarea romantismului, arătîndu-i aspectele progresiste. Articolele despre Rabelais, Hugo, Cehov sau Cernîşevski sînt de fapt treceri în revistă ale activităţii lor literare, cu scopul de a accentua ce anume nou şi luminos au adus aceşti scriitori în cadrul literaturii universale prin operele lor cele mai mari şi mai cunoscute. Romanul *Patria* al scriitoarei sovietice Anna Karavaeva i-a prilejuit Verei Călin scrierea unui articol ce alcătuieşte totodată şi prefaţa la ediţia romanului.

Pe linia articolelor comemorative, Geo Bogza ne-a dat în 1955 un volum de evocare a trei mari scriitori ai lumii : Ciu-Yuan, Henry Fielding şi Walt Whitman[15], aleşi împreună datorită spiritului lor de luptători pentru

[11] Cezar Petrescu, *Despre scris şi scriitori*, ESPLA, Bucureşti, 1953.
[12] *Ibidem*, p. 177.
[13] *Ibidem*.
[14] V. Călin, *Articole de critică*, ESPLA, Bucureşti, 1954.
[15] G. Bogza, *Ciu-Yuan, Fielding, Whitman*, ESPLA, Bucureşti, 1955.

progresul omenirii, de patrioți și critici ai societății în care au trăit. Mînuind în mod poetic limbajul critic, Geo Bogza reușește să ne creioneze figurile atît de deosebite ale celor trei scriitori. Veșnic pribeag, rătăcitor pe pămîntul patriei sale, pe Ciu-Yuan Bogza îl remarcă nu numai ca pe primul și cel mai vechi poet al literaturii chineze ci și ca pe un erou. Departe de a se izola de problemele poporului și ale patriei sale, el s-a avîntat în viața publică și tocmai de aceea a fost persecutat și amenințat cu mizeria și închisoarea. Aceeași uitare de sine și entuziasm pentru problemele sociale ale timpului au manifestat și Fielding în Anglia secolului al XVIII-lea și Whitman în America secolului al XIX-lea. Exuberanța, generozitatea lor i-a transformat în poeți cetățeni în adevăratul sens al cuvîntului, lucru pe care vrea cu deosebire să-l accentueze Geo Bogza ca fiind caracteristica și asemănarea lor. Ingenuitatea, încrederea acestor scriitori în oameni, apare ca o rază de lumină într-o lume plină de cruzime și neîncredere. Și iarăși ca o trăsătură de unire a celor trei scriitori e puterea cu care au afirmat ei realismul în literatura epocilor lor, poezia pe care ei au impus-o, dîrză, viguroasă, făcută dintr-un material ce trebuie să înfrunte secolele. Geo Bogza creează în eseurile sale critice o atmosferă specifică fiecărui scriitor, mai austeră la Ciu-Yuan sau Fielding, sau în ritmul unui poem de largă respirație la Whitman.

Mai logic organizată este culegerea de studii de literatură universală a Verei Călin intitulată *Pornind de la clasici* [16], studii în care posibilitățile comparației istorico-literare sînt mai multiple. Astfel, articolele de critică din acest volum, apărut în 1957, tratează opere și scriitori axați pe diferite probleme : Clasicismul, satira, simbolismul, optimismul metafizic și iluminist și altele. În cadrul acestor probleme teoretice, Vera Călin studiază figuri de scriitori și îi compară istoric, subliniind unele trăsături asemănătoare, înrudiri cauzate de epoca ce le determină reacțiile literare. Scriind despre genul satirei, autoarea observă că personajele istoriei ce pînă la un moment dat au fost privite cu gravitate devin, o dată cu decăderea clasei ce o reprezentau, comice. Așa s-a întîmplat în poemele eroi-comice ce marcau sfîrșitul cavalerismului feudal, la Ariosto, Rabelais, Cervantes, Voltaire. Comparația lor cu poemul lui Budai-Deleanu e justă în ceea ce privește satirizarea monarhiei absolute. Reacția împotriva cultului eroilor lui Carlyle e manifestă în operele lui Thackeray, iar împotriva teoriei supraomului lui Nietzsche, la Bernard Shaw, Anatole France și Mark Twain. Pentru a nu se limita la expunerea faptelor literare, ar fi fost interesant să se stabilească o comparație între modalitățile artistice de satiră întrebuințate de diferiți scriitori. Alte articole aduc în discuție cîte un scriitor clasic, studiat în legătură cu temele enunțate. La Voltaire, de exemplu, se urmărește dezvoltarea concepției sale optimiste asupra lumii, în povestiri, de la atitudinea optimist metafizică influențată de Leibniz la cea optimist iluministă. Thackeray e explicat în esența sa, printr-un realism care țintește lumea snobismului, caracteristică Angliei de după revoluția burgheză, iar dramele lui Ibsen sînt analizate în cadrul epocii so-

[16] V. Călin, *Pornind de la clasici*, ESPLA, București, 1957.

ciale în care a trăit, şi în special al filozofiei timpului de care a fost influenţat.

În volumul intitulat *Meridiane literare*[17] din 1960, Ion Vitner întruneşte discuţii despre nume destul de puţin cunoscute sau urmăreşte anumite aspecte din operele marilor clasici ca Balzac, Thomas Mann, Gorki. Printre scriitorii mai puţin analizaţi de critica noastră îl găsim pe Emile Verhaeren, critic lucid al realităţilor, dar cu o imagine deformată despre mase şi lupta lor, pe Lu Sin, evocat cu pietate şi admiraţie pentru opera şi viaţa zbuciumată, plină de devotament pentru cauza revoluţiei, pe poetul senegalez contemporan Diop Birago sau pe scriitorul sicilian Ignazio Buttita, poetul „pîinii" cum se numeşte singur. Articolele lui Vitner au o tendinţă de a cuprinde multe aspecte deodată, diluînd portretul literar, astfel încît mai interesante sînt studiile de sinteză care urmăresc o anumită tematică în cadrul unei opere literare sau discută un aspect caracteristic al scriitorului analizat. Cercetînd evoluţia mitului faustic, Vitner urmăreşte de-a lungul mai multor articole transformarea acestui mit în opera lui Thomas Mann. După ce a trecut prin operele lui Marlowe, Klinger şi Lenau, mitul faustic pare a anima la Goethe ultimele şi cele mai desăvîrşite concepţii umanitare ; Thomas Mann învie în romanul său *Doktor Faustus* vechiul mit al damnării, al distrugerii naturii umane. Este accepţia care i se dă într-o epocă de ameninţare a umanităţii de către Germania fascistă. Vitner sesizează cu dreptate că „mitul nu face decît să exteriorizeze prin imagini o dispută care are loc în sfera conştiinţei umane, individuale"[18]. În seria de articole închinate lui Mann, Vitner discută cîte un aspect al operei sale, cum ar fi : *Destinul lui Leverkuhn*, destinul artei ameninţate de pierderea umanităţii, *Arta şi umanul*, poziţia unei barbarii avangardiste ce distruge umanul, *Unitatea problemei umane*, în care Thomas Mann e considerat un Balzac al declinului lumii burgheze contemporane. Arta lui Balzac e de asemenea analizată de-a lungul mai multor articole ca : *Estetica romanului*, *Arta reliefului*, *Imaginea prezentului*, note care permit criticului să tragă concluzii de teorie literară pentru arta scrisului de azi. Interesante, ca fiind mai rar întîlnite, sînt însemnările lui Vitner despre un mare critic literar care a fost Bielinski, tot aşa într-o serie de articole ce urmăresc ideea pasiunii în critica literară, a pasiunii conservatoare de adevăr şi umanitate. Paralela comparatistă realizată de Vitner între Bielinski şi Sainte-Beuve are darul de a limpezi în înţelegerea noastră sensul creaţiei lui Bielinski. Puncte comune nu există între cei doi, ei sînt comparaţi prin neasemănarea lor, care le caracterizează şi mai bine personalitatea. Deducem că atît o asociaţie, cît şi o disociaţie literară pot fi de folos pentru adîncirea anumitor trăsături caracteristice ale scriitorilor. Articolelor despre Bielinski li se adaugă, ca o firească completare, discutarea unor teze de estetică puse de Cernîşevski, în seria de articole *Estetica împăciuirii şi estetica luptei intransigente* şi *Arta şi realitatea*. Modalitatea articolelor în lanţ asupra uneia şi aceleiaşi probleme permite criticului să se concentreze asupra cîte unui aspect cercetat şi totodată să

[17] I. Vitner, *Meridiane literare*, ESPLA, Bucureşti, 1960.
[18] *Ibidem*, p. 253.

realizeze o sinteză a lucrurilor discutate. E o formulă care-i reuşeşte foarte bine criticului Vitner, prin îmbinarea judicioasă a analizei criticii cu sinteza critică.

Recentul volum a lui Alexandru Philippide, intitulat *Studii şi portrete literare* [19], cuprinde articole de teorie literară, de estetică literară română şi universală. El îşi alege dintre scriitorii străini unele nume mai puţin cunoscute şi cercetate, alături de figurile clasicilor ca : Lermontov, Shakespeare, Schiller sau Cehov. Referindu-se la scriitori ca Andersen, W. Blake, Kleist sau Verhaeren, Philippide ne dă mici portrete literare, scrise cu profunzime şi sensibilitate, cu o minuţie ce parcă gravează figurile evocate să surprindă ce anume au lăsat ei ca valoare de universal prin opera lor, uneori de valoare naţională numai. Astfel, Andersen nu e numai un scriitor de basme de copii, ci un autor de „aventuri şi istorii", operele lui sînt creaţie originală şi nu simple prelucrări de folclor. Comparaţia cu Creangă e valoroasă, pentru sublinierea fondului realist al scrierilor lui Andersen şi maniera asemănătoare de întoarcere în trecut, la copilărie. După cum la Blake Philippide sesizează tendinţa de transfigurare poetică a „microcosmosului copilăriei şi a macrocosmosului infinit" [20], prin balansarea între aspiraţia către libertate şi adîncirea în zonele obscure ale conştiinţei, tot aşa la Kleist el va explica contradicţiile personajelor sale prin trecerea bruscă de la un sentiment la altul. În fond, Blake e un preromantic, iar Kleist, deşi realist, rămîne de formaţie romantică, la fel ca şi Lermontov sau Schiller, neliniştiţi şi dezordonaţi în sentimente. Deşi simbolist, Verhaeren e un continuator al romantismului, prin descrierea unor stări psihice crepusculare, ale unor revelaţii subconştiente. Asupra marilor clasici : Cehov, Shakespeare, Philippide nu întreprinde studii de sinteză, ci redă aspecte, schiţează note despre opera lor. Un singur mare studiu de sinteză permite criticului intrarea în domeniul comparatist istoric, şi anume : *Occidentul şi romanul rus*. Se face o paralelă între romanul realist francez, englez şi rus, paralelă care pune în lumină fondul social bine definit al romanului rus, axat pe dragostea pentru oameni şi nu pe dispreţ. Influenţa romanului rus asupra Occidentului, Philippide o sesizează la Zola, R. Rolland, Mansfield, Gide.

Apărute foarte recent, în 1963, cele două volume de critică literară : *Romanul monumental şi secolul XX* [21] al lui Ion Ianoşi şi *Poeţi şi poezie* [22] al lui A.E. Baconsky se disting prin valoarea studiilor lor. E vorba în primul de gruparea unor teme din literatura universală, grupare ce permite un studiu comparatist istoric, o sinteză adîncită a problemelor puse. Formula mai dificilă a grupării unor articole disparate între ele ce nu urmăresc un fir conducător e înlocuită aci printr-o grupare a studiilor pe probleme bine definite. Deşi Ianoşi discută scriitori atît de deosebiţi între ei ca Lev Tolstoi, Gorki, Şolohov, Heinrich Mann sau John Galsworthy, Liviu Rebreanu şi Mihail Sadoveanu, legătura e făcută de ideea romanului monumental,

[19] Al. Philippide, *Studii şi portrete literare*, EPL, Bucureşti, 1963.
[20] *Ibidem*, p. 131.
[21] I. Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, EPL, Bucureşti, 1963.
[22] A. E. Baconsky, *Poeţi şi poezie*, EPL, Bucureşti, 1963.

analizat în diferitele sale ipostaze și manifestări în secolul nostru, după ce problema e tratată în teorie în primul capitol al volumului. E urmărit deci romanul ca o manifestare majoră literară a secolului al XX-lea, atunci cînd ia proporții de monument, devenind o epopee a vieții, permițînd unui scriitor să înglobeze cele mai variate experiențe și probleme la nivelul grandiosului, al colosalului. „Conținutul monumental e cerut de obiectul său, o realitate socială monumentală"[23]. Ianoși și-a propus să urmărească „în analiza romanelor monumentale un triptic fundamental : epocă — erou — mase", deoarece el consideră că „epopeea apare atunci cînd conținutul artistic nemijlocit și principal al romanului îl constituie activitatea istorică a maselor populare"[24]. Pornind de la analiza romanului *Război și pace* al lui Lev Tolstoi, roman pe care criticul îl consideră drept un prototip etern, Ianoși face de fapt o incursiune în istoria dezvoltării romanului rus, de la Pușkin, unde se manifestă deja îmbinarea reflectării practic artistice și a cercetării teoretice. Tradiția ca un mare scriitor să fie mare filozof și mare istoric de la Pușkin pornește, trece la Gogol, pentru a ajunge la Tolstoi, care are „capacitatea de a îmbina izvoarele fenomenelor artistice cu izvoarele soartei umane individuale"[25]. Urmare firească a analizei celui mai mare romancier realist critic rus este opera întemeietorului realismului socialist, și anume a lui Maxim Gorki, creatorul unei „panorame dinamice a deceniilor", cum e numit romanul său *Viața lui Klim Samghin*, deoarece, înainte de a fi istoria decăderii unui om, romanul e istoria unei epoci, a unei epoci de transformare revoluționară. Gorki, după cum spune Ianoși, se interesează nu de omul individual, ci de omul istoric. Șolohov preia apoi dimensiunile monumentalului pentru a crea epopeea revoluției socialiste în romanul său *Donul liniștit*, ale cărui începuturi par ale unui „roman de familie", dar, lărgind cadrul, devine o cronică a istoriei. Perfecționarea dialecticii între general și particular e caracteristica romanului-epopee al lui Șolohov. Din literatura apuseană, Ianoși a ales dilogia lui Heinrich Mann *Viața lui Henri IV* și ciclul lui Galsworthy *Forsyte Saga*. Caracteristica cărții luiMann e umanismul militant, opus unei epoci de negare a umanismului, alcătuind o polemică vie și directă cu hitlerismul. Alături de afirmarea idealurilor veșnic umane, realismul critic apusean descrie prin romanele lui Galsworthy prăbușirea unei clase, a capitalismului devenit imperialism. Ianoși sesizează la scriitorul englez limitele sale, de a nu fi oglindit complet și nici întru totul exact epoca prăbușirii imperialismului englez, dar rămîne faptul de a fi surprins „unele din aspectele esențiale". Dacă autorul nu are clarviziunea necesară, certă e însă lărgirea perspectivei istorice. Făcînd comparația dintre cei doi scriitori apuseni, Ianoși îi va defini deosebiți în maniera artistică : Heinrich Mann e un scriitor ideolog, în timp ce Galsworthy e un poet pictor. Aducînd discuția la literatura română, Ianoși sesizează monumentalul în creațiile celor doi mari prozatori : Rebreanu și Sadoveanu. Primul și-a dăltuit opera din materia veșnic nemuritoare a epopeii istorice, poporul, protagonistul romanului său *Răscoala*. De aceea,

[23] I. Ianoși, *Romanul monumental și secolul XX*, p. 93.
[24] *Ibidem*, p. 94.
[25] *Ibidem*, p. 146.

criticul intitulează capitolul respectiv *Clocotul maselor*: „Deşi Rebreanu nu a avut o viziune ştiinţifică a societăţii din 1907, cu profunzimea proprie marelui artist a surprins cîteva din trăsăturile caracteristice" [26]. Limitele de care dă dovadă Rebreanu sînt pe alt plan şi limitele realismului critic al lui Galsworthy, aceeaşi neînţelegere exactă a istoriei, ducînd pe marii scriitori uneori la o necuprindere artistică deplină a evenimentelor zugrăvite. În personalitatea lui Sadoveanu însă, Ianoşi vede pe cel care a dat poporului român „cartea" sa de căpătîi. Înşirîndu-l alături de „prozatorul simbol" al fiecărei naţiuni, precum Cervantes, Balzac, Dickens, Tolstoi sau Thomas Mann, criticul îl consideră pe scriitorul român un Homer al secolului al XX-lea[27], datorită îmbinării în opera sa a elementului arhaic cu cel modern. Arta sa „tinde către totalitate, el dă glas întregului univers naţional"[28], şi pentru aceasta el este apropiat de scriitori care şi-au reprezentat naţiunea, aşa cum au fost Dante, Shakespeare, Goethe, Puşkin sau Eminescu.

Volumul lui A. E. Baconsky *Poeţi şi poezie* se înscrie pe aceeaşi linie largă sintetică ca şi analiza romanului făcută de Ianoşi. E o discuţie despre poezie, o dezbatere teoretică asupra ei, ce se ilustrează apoi prin portretele literare ale unor poeţi deosebiţi între ei, aparţinînd secolului nostru. Criticul vrea să demonstreze permanenţa poeziei, izvorîte din viaţă, din realitatea umană şi socială a epocii noastre, „care se împlineşte ambiţionînd spre o cît mai fidelă expresie a contemporaneităţii"[29], şi totodată subliniază izolarea şi pierderea acelei poezii, în căutarea de forme cît mai moderniste, dar rupte de adevăratul conţinut modern al epocii. Baconsky nu recurge la numele cele mai mari ale secolului nostru ci vrea să facă cunoscuţi publicului cititor pe poeţii mai puţin discutaţi şi citaţi, dar a căror operă este elocventă pentru lupta de azi a afirmării noului. După fiecare portret literar sînt reproduse traduceri din opera poetului respectiv, pentru ca în felul acesta cititorul să-şi poată face o idee despre mişcarea poetică universală contemporană. La loc de cinste, printre aceste profiluri contemporane, nu întîmplător este aşezat Tudor Arghezi, considerat deja un poet de valoare universală. La fel ca pe Blok, Ady Endre, Apollinaire sau Saba, Baconsky îl consideră pe Arghezi un poet autentic al secolului nostru, pentru răspunsurile ce le caută la întrebările cele mai arzătoare ale epocii[30]. Antonio Machado reprezintă pentru poezia contemporană a Spaniei astrul strălucitor care e Maiakovski în literatura sovietică sau Arghezi la noi. Explicarea poeziei şi a omului Esenin, Baconsky o face îndepărtînd tot ce-i legendă şi ţesătură de mituri în jurul lui, arătînd că un poet ca el „nu poate fi conceput şi înţeles fără noţiunea de revoluţie", deşi el însuşi nu a înţeles prea multe din ea. Poezia americană e studiată în opera poeţilor Robert Frost, poetul formelor, al universului rustic, urmaşul spiritului curajos şi liber al lui Whitman, Carl Sandburg, poetul citadin, înrudit spiritual cu Maiakovski şi Langston Hughes, exponentul li-

[26] I. Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, p. 419.
[27] *Ibidem*, p. 425.
[28] *Ibidem*, p. 426.
[29] Baconsky, *Poeţi şi poezie*, p. 10.
[30] *Ibidem*, p. 74.

ricii negre din America, un poet al Harlemului. Din poezia italiană Baconsky ilustrează trei nume mari cunoscute, ca : G. Ungaretti, Quasimodo şi Umberto Saba, consideraţi ermetici, dar în fond exponenţi vibranţi ai realităţii omeneşti. Mergînd cu cercetările spre poezia nordică, Baconsky descoperă orizonturi noi de poezie în lirica suedeză, pe Pär Lagerkvist, Edith Södergran, Gunnar Ekelöf şi, în sfîrşit, în persoana lui Arthur Lundkwist, considerat de pe acum ca un mare poet, poet angajat ce se întîlneşte, după cum spune criticul, cu Carl Sandburg şi Maiakovski. Poezia sudamericană e de asemenea o sursă de mari revelaţii pentru contemporaneitate, care caută s-o cunoască din ce în ce mai bine. Aici vom întîlni numele lui Cezar Vallejo, peruvian, sau al poetei Cecilia Meireles, nume ce se înţeleg mai bine în contextul întregii poezii a Americii Latine. Ipostaza cealaltă a poeziei contemporane, combătută tot timpul de prezenţa poeţilor realişti angajaţi, Baconsky o analizează în operele lui Saint-John Perse şi Pierre Jean Jouve, poeţii zilei, ai oficialităţilor burgheze. „Profunzi, solitari şi aristocratici", după cum se numesc, singuri se condamnă la uitare. Volumul de prezentare al lui Baconsky are prin acest final o valoare de polemică vie, deschisă, în numele angajării cetăţeneşti a poeziei moderne.

În afara volumelor de sinteză alcătuite de studiile despre domeniile cele mai diferite ale literaturii universale, s-a mai simţit nevoia în anii de după revoluţia culturală, după cum am mai spus, de editarea unor studii ce privesc dezvoltarea unor literaturi naţionale. În cadrul acestor studii există desigur scriitori care au o valoare universală, dar opera lor e urmărită în cadrul istoriei literare a naţiunii din care provin. Astfel de volume au fost dedicate literaturii germane, franceze, italiene şi engleze. În felul acesta, cititorul îşi poate forma o părere despre literatura unei ţări, înţelegînd liniile şi perspectivele mari ale dezvoltării sale, punîndu-le în funcţie de istoria sa, de împrejurările sociale care au determinat apariţia unor mari scriitori universali. Analizînd ce s-a obţinut mai valoros în materie de studii axate pe diferitele literaturi naţionale referitor la scriitori de răsunet şi de valoare universală, vom cuprinde la un loc studiile din volumele dedicate literaturilor în parte, monografiile, prefeţele-studii şi articolele din revistele de specialitate care au adus o contribuţie în acest sens.

Începînd cu studiile asupra literaturilor clasice, greacă şi latină, vom vedea că avem în acest domeniu lucrări interesante, dar nu în număr suficient. Documentate şi competente sînt de pildă prefeţele lui Pippidi la *Iliada* lui Homer şi la volumul de teatru *Tragicii greci*. Plasarea operei şi figurii lui Homer din punct de vedere istoric preocupă pe prefaţator în egală măsură cu stabilirea autenticităţii acestuia, trecînd în revistă polemica ce s-a purtat în jurul lui. Tragicilor greci le este închinat un studiu monografic al lui Liviu Rusu în colecţia „Oameni de seamă", studiu ce prilejuieşte autorului o incursiune social-istorică în epocă, împletită în analizarea fenomenului teatrului grec în ansamblu. Studiul introductiv al lui Ion Banu la *Munci şi zile* a lui Hesiod analizează pe autor în legătură cu concepţiile filozofice ce începeau să se formeze în vechea Grecie. De o deosebită importanţă ni se par a fi studiile lui A. Frenkian despre *Zeii în concepţia lui Euripide*, *Suferinţa umană la Sophocle* sau *Înţelesul sufe-*

rinței umane în tragediile lui Eschyl, în care se încearcă dimensionarea tragicilor greci la uman, tendința lor de a se descătușa de prejudecățile religioase și de a se apropia de înțelegerea soartei omului în sine [31]. Din literatura latină, M. Gabrea semnează un articol despre *Ovidiu, poet elegiac*, alături de Gh. Bulgăr *Ovidiu și peisajul dobrogean* [32], în care sînt analizate aspecte diferite ale operei lui Ovidiu [33]. Valoroase sînt de asemenea prefețele lui Creția la *Lucian, Scrieri alese*, studiu amplu de natură să caracterizeze una din figurile cele mai mari și mai complexe ale literaturii latine, ca și cea a lui N. Niculiță la *Măgarul de aur* al lui Apuleius, mai puțin amplă dar substanțială în explicarea personalității scriitorului latin [34].

Despre literatura engleză s-au scris o serie de studii valoroase ce aparțin lui Mihnea Gheorghiu și care au fost reunite alături de studii asupra literaturii americane în volumul *Orientări în literatura străină* [35]. Autorul s-a ocupat îndeaproape de personalitatea și creația lui Shakespeare, tălmăcind cîteva din piesele cuprinse în opere complete și prefațînd ediția cu studiul *Un Shakespeare al oamenilor*, iar în volumul de *Orientări* are articolul *Un Shakespeare al erei moderne*. Tendința scriitorului a fost de a sublinia umanismul scriitorului englez, ca și marea sa contemporaneitate. Umanistul Shakespeare, subliniază criticul, a fost contrariat în aceeași măsură de lumea feudală ca și de cea burgheză. El a simțit că burghezia nu e în stare să așeze lumea pe temelii juste, și aceasta îi dă posibilitatea să se ridice cu mult deasupra epocii sale și să dea mîna cu oamenii zilelor noastre. Personalitatea lui Shakespeare însă l-a preocupat pe Mihnea Gheorghiu, lucru ce a devenit evident în biografie și cercetarea amănunțită a operei sale, depășind cadrul unui studiu sau prefață, elaborînd o monografie *Shakespeare* în colecția „Oameni de seamă". Este una din cele mai reușite monografii ale colecției, autorul, un foarte bun cunoscător al operei shakespeariene, și-a permis analize pline de profunzime și înțelegere a creației dramaturgului englez, surprinzînd figura sa într-o vie culoare a epocii și a atmosferei Angliei Renașterii elisabetane [36]. Figura unui alt mare poet al Angliei, Byron, a trezit atenția mai multor critici, care au încercat să-i explice creația romantică adeseori în legătură și în comparație cu un scriitor foarte apropiat ca fizionomie spirituală, G. P. Shelley, Vera

---

[31] A. Frenkian, *Zeii în concepția lui Euripide*, „Studii de literatură universală", 1956, I; Idem, *Suferința umană la Sophocle*, 1960, II; *Înțelesul suferinței în tragediile lui Eschyl*, „Limbă și literatură", 1957, nr. III.

[32] În „Studii de literatură universală", 1960, II.

[33] Vezi prefețele la N. Lascu, *Scrisori din exil* și D. Popescu, la *Metamorfoze*.

[34] Vezi studiile lui A. Piatkovski, *Stesihores din Himera și posteritatea literară*, în „Studii de literatură universală", 1961, nr. III, *Sparta, oraș al culturii în secolul VII î.e.n.*, ibidem, 1956, nr. I; Gh. Bulgăr, *Considerații asupra comediei latine*. „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1954 nr. III; Mihăescu, *Cîntecul de muncă la greci și romani*.

[35] M. Gheorghiu, *Orientări în literatura străină*.

[36] M. Călinescu, *Umorul în comediile lui Shakespeare*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1958; Levițchi, *Elaborarea artistică conștientă la Shakespeare*, în, „Revista de filologie romanică și germanică", 1960; Al. Duțu, *Regele Lear-Nebunul și Edgar*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1962; Levițchi, *Shakespeare și Bacon*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1962; Al. Duțu, *Comediile lui Shakespeare*, în „Studii de literatură universală", 1961, nr. III.

Călin, bună cunoscătoare a literaturii engleze, i-a dedicat lui Byron o monografie din seria „Oameni de seamă", valoroasă pentru studiul multilateral şi competent al operei sale, pentru înţelegerea figurii poetului în toată complexitatea contradicţiilor sale. În volumul *Orientări în literatura străină*, Mihnea Gheorghiu remarcă că atît Byron, cît şi Sheakespeare au fost traduşi în perioada revoluţionară la noi, de luptă pentru eliberarea de sub jugul otoman [37]. Shelley, de fapt, a atras mai mult critica noastră literară, prin figura sa mai pură şi mai consecvent revoluţionară, după cum subliniază Petru Solomon în prefaţa la *Opere alese*. Petru Solomon ştie să vadă legătura adîncă realizată de Shelley între concepţiile sale politice, filozofice şi estetice şi transpunerea lor în imagini poetice, viu colorate emoţional [38]. Figura originală şi aparte în configuraţia epocii a lui Bernard Shaw a prilejuit apariţia mai multor studii asupra sa, cum ar fi în primul rînd cel a lui Silvian Iosifescu, prefaţă la volumul de teatru apărut. Shaw e caracterizat de Iosifescu drept un iconoclast, desfiinţînd prejudecata unui Shaw „clovn spiritual" încercînd o justă înţelegere a manierei sale parodistice, ca şi a paradoxurilor sale [39]. Din literatura americană, nume mari ca acelea ale lui Mark Twain şi Whitman au făcut obiectul unor cercetări mai amănunţite ale criticii noastre. Petru Solomon a scris o monografie a lui Mark Twain, intitulată *Peripeţiile umorului*, o evocare literară lipsită de romanţare, care să ajute cititorului român să-l înţeleagă la justa lui valoare pe scriitorul american. Împotriva opiniilor răspîndite de critica burgheză, care îl considera pe Mark Twain un simplu povestitor de haz, Petru Solomon, ca şi Mihnea Gheorghiu în volumul de *Orientări*, ni-l înfăţişează ca pe un scriitor de mare profunzime, al cărui haz merge spre dezvăluirea în fond cu amărăciune a unor aspecte din cele mai grave ale societăţii capitaliste. Mihnea Gheorghiu, care s-a ocupat de ediţia de *Opere alese* din W. Whitman, este şi autorul unui studiu-prefaţă, în care el proslăveşte optimismul robust, revoluţionar, al acestui mare poet al Americii. Criticul vede în Whitman un poet al clasei muncitoare. Ca poet, el este considerat o pildă de clasicism şi umanism modern, ca şi părintele versului liber. În revista „Secolul 20" găsim de asemenea studii importante despre literatura engleză şi americană contemporană. Astfel, Mihnea Gheorghiu dedică un studiu figurii lui W. Faulkner, după ce cititorii avuseseră posibilitatea să citească romanul său *Conacul* (nr. 11/1962), şi tot el scrie un interesant articol despre scriitorul englez *Lawrence Durell şi viaţa relativă* (nr. 2/1962), în care e analizată tendinţa scriitorului de a se opune procedeului romanului tradiţional în trilogia sa *Quartetul*, scriitor caracterizat de criticul român drept ambiguu şi eclectic[40]. Asupra unor dra-

---

[37] Pentru Byron mai vezi : D. Grigorescu, prefaţa la *Opere alese*, EPLU, 1961.

[38] Pentru Shelley mai vezi : D. Grigorescu, *Shelley*, în „Oameni de seamă" ; A. Cartianu, *Shelley* în „Revista de filologie romanică şi germanică", 1960.

[39] Pentru Shaw : M. Gheorghiu, în *Orientări în literatura străină* şi Monografia lui R. Lupan, ESPLA, 1958.

[40] Pentru studii de literatură engleză mai vezi : Miroiu, *H. G. Wells*, în „Studii de literatură universală", 1962, nr. IV ; articolele lui M. Gheorghiu din *Orientări în literatura străină* despre Swift, Fielding, Cooper, E. Poe, Dickens, Beecher-Stowe, Dreiser ; V. Călin, prefaţă la *Defoe, Moll Flanders* ; V. Călin despre *Dickens, Un poet al celor asupriţi* (1951) ; S. Iosifescu :

maturgi americani de prestigiu cum sînt Arthur Miller şi Eugen O'Neill, Mihnea Gheorghiu se pronunţă de asemenea în volumul său de *Orientări*. În timp ce A. Miller e caracterizat drept un scriitor inteligent, ironic şi plin de pasiuni violente, la O'Neill Mihnea Gheorghiu sesizează descrierea neîmplinirii năzuinţelor, a unor inimi sfărîmate prin întinarea purităţii lor prime [41].

O importanţă deosebită a avut-o şi valorificarea literaturii germane, din care s-au tradus operele capitale ale marilor clasici ca Goethe, Schiller, Heine, precum şi contemporani: Thomas Mann, L. Feuchtwanger, B. Brecht. În studierea literaturii germane, o carte de primă însemnătate ne apare ca fiind cea a lui Lotar Rădăceanu *Probleme de istorie a literaturii germane*[42], în care se urmăreşte mai mult o istorie literară în mare, cu reliefarea punctelor de legătură, realizînd un fel de curs, de tratat în proporţii reduse desigur. Apărută în 1956, cartea lui Lotar Rădăceanu e o contribuţie preţioasă la cunoaşterea literaturii germane şi a rămas pînă acum unică în acest sens. Din volumele de studii critice analizate anterior, un cititor putea spicui cîte un articol despre Thomas Mann sau Heinrich Mann, despre Goethe sau Schiller, despre poezia lui Brecht sau Heinrich von Kleist. De la început, autorul porneşte la o periodizare a istoriei literaturii germane, arătînd că e nevoie de o împărţire care să ţină seama de conţinutul social şi ideologic al diverselor fenomene literare. Realizînd această periodizare, el trece totodată în revistă întreaga literatură germană de la epopeea eroică pînă la literatura realismului socialist, reuşind să dea fiecărei epoci şi perioade o caracterizare laconică, dar sugestivă, prezentîndu-se o schemă generală uşor de ţinut minte şi în care fiecare scriitor îşi găseşte locul, cititorul avînd posibilitatea unei înţelegeri mai limpezi a ansamblului. Noi, originale sînt reconsiderările făcute de L. Rădăceanu asupra epopeii populare germane, ce e departe de a reprezenta spiritul „teutonic" barbar şi reacţionar. Alte probleme din literatura germană elucidate de Rădăceanu sînt ale iluminismului german şi ale romantismului. Pornindu-şi explicaţiile de la realităţile sociale ale epocii, criticul reuşeşte să pătrundă în esenţa operelor analizate. Astfel în *Suferinţele tînărului Werther*, el vede o ciocnire a concepţiilor burgheziei revoluţionare cu realitatea absolutistă feudală. Romantismul german, ca fenomen, nu-şi are rădăcina în *Sturm und Drang* sau la Herder, ci în antagonismele create în faza de trecere de la feudalism la capitalism [43]. Cercetătorii literaturii ger-

---

prefaţă la *Nuvela americană contemporană* („Biblioteca pentru toţi"); D. Mazilu: prefaţă la Steinbeck, *Fructele mîniei* („Biblioteca pentru toţi") şi la J. London, *Călcîiul de fier*, („Biblioteca pentru toţi").

[41] R. Grünberger, *John Osborne şi teatrul englez contemporan*, în „Secolul 20", 1962, nr. 56; S. Fărcăşanu, *Un umorist canadian — Stephen Leacock*, 1961, nr. 7—8; M. Gheorghiu, *Bilanţ american*, în „Secolul 20", 1961, nr. 12; D. Georgenu, *Arthur Miller şi modul de viaţă american*, în „Secolul 20", 1962, nr. 5—6; A. Sidorovici, *Hemingway*, în „Secolul 20", nr. 7/1962; Pop Simion, *Hemingway*, în „Secolul 20", 1963, nr. 2; A.E. Baconsky, *Carl Sandburg*, în „Secolul 20", 1963, nr. 2; A. Sidorovici, *J. Steinbeck*, în „Secolul 20", 1963, nr. 3; I. Poenaru, *Umanismul lui Hemingway*, în „Studii de literatură universală", 1961, nr. III.

[42] L. Rădăceanu, *Probleme de istorie a literaturii germane*, ESPLA, 1956.

[43] Mai vezi: Z. Dumitrescu-Buşulenga, prefaţă la *Suferinţele tînărului Werther* („Biblioteca pentru toţi"); Ungureanu, *H. von Kleist*, în „Studii de literatură universală", 1962, nr. IV;

mane şi-au îndreptat atenţia de asemenea asupra creaţiei mai recente a unor scriitori ca Thomas Mann, Heinrich Mann, Brecht sau Feuchtwanger. Criticul D. Hîncu, prefaţînd ediţia în română a romanului lui H. Mann *Supusul*, face o analiză a întregii sale opere, arătînd tendinţa puternică a scriitorului către satiră ca forma cea mai potrivită a realismului său. Hîncu subliniază că trilogia lui Mann *Imperiul* a fost pentru literatura germană piatra de temelie a realismului critic [44]. Revista „Secolul XX" i-a dedicat lui Thomas Mann un număr (nr. 6—7/1963), în care s-au publicat interesante articole ale lui Ion Marin Sadoveanu şi Ş. Cioculescu. Ion Marin Sadoveanu găseşte că la Thomas Mann s-a făcut manifestă o poziţie ironică „urcată pînă la o atitudine parodistică". În comparaţia dintre cei doi fraţi, desigur că cel mai lucid şi mai consecvent revoluţionar a fost H. Mann, faţă de Thomas Mann care s-a zbătut mai mult pentru a vedea mai limpede [45]. Din creaţia lui B. Brecht s-a editat un volum de teatru, a cărui prefaţă semnată de V. Moglescu, analizează drumul creaţiei sale pînă la dobîndirea de către Brecht a unei concepţii marxiste. Moglescu cuprinde ceea ce este nou în dramaturgia lui Brecht, şi anume raportarea conştiinţei umane la relaţiile sociale. El disociază expresia lirică de acţiunea epică, teatrul epic urmărind să trezească raţiunea în spectator. Moglescu atrage atenţia însă că Brecht nu poate fi considerat ca autor de dogme. Analiza unei noi modalităţi a romanului, făcută de J. Livescu la opera lui L. Renn *După război*, dezvăluie posibilităţile noi ale genului, folosite de un scriitor ce şi-a pus arta în slujba proletariatului [46].

În domeniul literaturii franceze ni se impune în primul rînd volumul lui V. Lipatti *Valori franceze* [47]. Primele studii mai întinse ca amploare sînt dedicate clasicilor Corneille, La Fontaine şi Montesquieu. Corneille e scuturat de praful în care a fost învăluit de-a lungul secolelor şi reconsiderat ca un poet al burgheziei în ascensiune, ce şovăie între baroc şi clasicism. După Lipatti, Corneille înfăţişează tendinţele majore ale burgheziei, dînd literaturii franceze un teatru realist [48]. Montesquieu, gînditorul iluminist, e mai aproape de Descartes, folosind îndoiala şi deducţia, rămînînd un partizan al drepturilor naturale ale omului împotriva dreptului divin al suveranilor. Figurii lui Diderot îi este consacrat un amplu studiu, ca unuia dintre culmile gîndirii omeneşti, scriitor plurivalent şi filozof pătrunzător, ale cărui limite în gîndirea materialistă sînt însă precizate cu

---

A. Piatcowski. *Goethe şi Nausikae*, în „Studii de literatură universală", 1960, nr. II; M. Hubert, *Schiller*, în „Studii de literatură universală", nr. II, 1960; J. Livescu, *Locul istoric al teoriei umaniste a lui Schiller*, în „Revista de filologie romanică şi germanică", 1959; D. Hîncu, monografia *H. Heine*, ESPLA, 1956.

[44] Vezi: M. Şora, *H. Mann*, în „Studii de literatură universală", 1962, nr. IV; M. Şora, *Teatrul la H. Mann*, în „Revista de filologie romanică şi germanică", 1962.

[45] St. Perez, *Th. Mann — Conflictul dintre arta şi realitatea burgheză*, în „Studii de literatură universală", 1961, nr. III; St. Perez, *Nuvela la Th. Mann*, în „Revista de filologie romanică şi germanică", 1961.

[46] J. Livescu, *L. Renn*, în „Secolul 20", 1962, nr. 4; J. Livescu, *H. Böll*, în „Secolul 20", 1961, nr. 11; Al. Dima, *G. Hauptmann*, în „Secolul 20", 1963, nr. 2; R. Munteanu, *R. Tucholsky*, în „Secolul 20", 1962, nr. 1.

[47] V. Lipatti, *Valori franceze*.

[48] C. Petrescu, prefaţa la *Teatru lui Corneille*, 1956.

justeţe. Diderot e analizat ca filozof, ca estet, ca dramaturg, narator şi în special ca un neîntrecut mînuitor al dialogului în povestire. Pregătirea conştiinţei prerevoluţionare a burgheziei a realizat-o şi Rousseau, pe care Lipatti îl studiază ca pe un dialectician al burgheziei revendicatoare de drepturi, ce alunecă pe panta metafizicii în elaborarea contractului social[49]. În colecţia „Oameni de seamă" au apărut monografii interesante ale clasicilor literaturii franceze cum ar fi : *Rabelais* a lui Ovidiu Drimba şi *Racine* a Elenei Vianu [50]. Lucrarea lui Drimba e o reuşită a genului, autorul ni-l apropie şi ni-l explică pe Rabelais prin insistarea asupra ţinutei sale de om al Renaşterii, sugerînd totodată foarte viu atmosfera de intoleranţă, precum şi ignoranţă caracteristice mediului ecleziastic de la Sorbona, persecutor al unui înaintaş ca medicul Rabelais [51]. Ocupîndu-se de o serie de figuri importante ale perioadei clasice din literatura franceză, Elena Vianu, după o monografie şi un studiu-prefaţă la *Teatru* de Racine, în care se defineşte opera estetică cu implicaţiile sale social-filozofice, studiază de asemenea creaţia lui Pascal, a lui La Bruyère, autori moralişti caracteristici epocii artei poetice a lui Boileau [52]. Din seria de traduceri din clasicii francezi, o seamă de prefeţe au caracter de studiu aprofundat al operei autorului respectiv, depăşind nivelul unei simple prezentări. Astfel, prefaţa semnată de N. Condeescu şi V. Lipatti la *Opere* în două volume din Molière este singurul studiu important ce s-a scris pînă acum asupra scriitorului francez, studiu ce explică creaţia şi locul hotărîtor în istoria literaturii universale pe care le-a avut Molière, semnalînd de asemenea ecourile şi traducerile realizate la noi în ţară. Importantă ni se pare şi prefaţa Teodosiei Ioachimescu la seria de *Opere* din Balzac [53], la care se adaugă însă seria de studii apărute în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor" dedicate creaţiei lui Balzac[54], *Stările sociale ale restauraţiei franceze în opera lui Balzac*. Analizînd pe rînd cum sînt înfăţişate clasele sociale ale epocii : burghezia, ţărănimea şi aristocraţia, autorii studiilor reuşesc o detaliată pătrundere în opera marelui critic realist, un fel de monografie în mic a operei sale, ce ne oferă astfel o privire de sinteză binevenită. Astfel de studii care analizează pe probleme opera aceluiaşi scriitor s-au realizat şi referitor la opera lui V. Hugo [55]. Pentru cunoaşterea literaturii franceze contemporane sînt interesante articolele lui Lipatti din volumul *Valori franceze*. Criticul vede adevăratul chip al

[49] T. Vianu, *Rousseau şi influenţa lui literară*, în „Revista de filologie romanică şi germanică", 1962.

[50] Pentru monografii mai vezi : B. Elvin, *A. France*, 1957 ; Iulia Soare, *Stendhal*, 1957.

[51] Vezi O. Drimba, *Villon şi epoca lui*, în „Studii de literatură universală", 1960, nr. II.

[52] E. Vianu, *Pascal*, în „Revista de filologie romanică şi germanică", 1958 ; E. Vianu, *La Bruyère*, în „Studii de literatură universală", 1961, nr. III.

[53] Pentru prefeţe mai vezi : Condeescu, prefaţa la *Voltaire, Opere*, în 3 volume, 1957 ; Val. Panaitescu, prefaţa la *Musset — Opere*, 1959 ; B. Elvin — prefaţa la *A. France, Ulmul din parc*, 1958 ; T. Ioachimescu, prefaţa la *V. Hugo, Mizerabilii* („Biblioteca pentru toţi").

[54] M. Duţă, *Puterea şi slăbiciunea noii clase, burghezia*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1962, nr. 3—4 ; E. Oprescu, *Tipologia socială, burghezia*, ibidem ; M. Bucur, *Ţărănimea*, ibidem ; T. Vîrgolici, *Aristocraţia*, ibidem.

[55] R. Florea, „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1963, nr. 1—2 ; C. Ştefănescu, *Proletarul*, ibidem.

Franței în literatura rezistenței, la Vercors, Eluard și Aragon. După expresia lui Lipatti, Aragon îmbină inovația cu tradiția și aspirațiile revoluționare cu dragostea pentru trecutul Franței [56]. Marele poet Eluard a creat versul direct, esențial, liric, „ce se impune prin intensitatea imaginii". În afară de poezie, Lipatti semnalează cu dreptate continuarea marii tradiții realist-critice prin Aragon, Stil, Abraham [57]. Asupra romanului contemporan și a tendințelor sale, semnalăm ciclul de studii ale Georgetei Horodincă, apărute în revista „Secolul 20", dintre care concludent ni se pare *Romanul existențialist și drumurile libertății* (nr. 9/1963) [58]. G. Horodincă subliniază caracterul neomogen al curentului existențialist în literatură, început ca un curent de protest împotriva capitalismului și a fascismului, ajuns la Simone de Beauvoir și J. P. Sartre apropiat de ideologia comunistă, iar la A. Camus complet îndepărtat de revoluție. Epigonismul lui Nathalie Sarraute sau Alain Robbe-Grillet, G. Horodincă îl consideră fără valoare. În general, putem spune că studiile referitoare la literatura franceză sînt numeroase și intră în probleme de amănunt sau tratează aspecte variate, originale [59].

Literatura italiană formează de asemenea obiectul unor studii și cercetări valoroase, atît în ceea ce privește perioada ei de înflorire din secolele al XIV-lea, al XV-lea, cît și în domeniul realizărilor contemporane. Trebuie să ne referim în special la studiile lui Al. Balaci cuprinse în cele două volume de *Studii italiene* (ESPLA 1958), și *Noi studii italiene* (ESPLA, 1960). Al. Balaci reunește în aceste volume nume variate din literatura italiană, dintre care ne reținem desigur atenția cele de valoare universală. El este de asemenea un bun cunoscător al operei lui Dante, ediția din *Divina Comedia* în traducerea lui Coșbuc fiind prefațată și comentată la nivelul corespunzător [60]. Studiile asupra lui Dante, Petrarca și Boccaccio punctează primele capitole ale volumelor sale, ele fiind studii de sinteză și încercînd să interpreteze operele celor trei mari scriitori de pe pozițiile

---

[56] Vezi și A. Stănciu, *Realism socialist la Aragon*, „Studii de literatură universală", 1961, nr. III.

[57] Vezi Al. Balaci, prefața la *Focul lui Barbusse*; M. Bucur, *H. Barbusse*, „Secolul 20", 1963, nr. 2.

[58] G. Horodincă, *Simone de Beauvoire*, în „Secolul 20", 1961, nr. 7—8; *Debutul programatic a lui J.P. Sartre*, „Secolul 20", 1962, nr. 4; V. Lipatti, *A. Camus*, în „Secolul 20", 1963, nr. 1; E. Vianu, *Un non didacticism și tîlcul ei ascuns*, „Secolul 20", 1961, nr. 2.

[59] Mai vezi: Brăescu, *Fecioara din Orléans de Voltaire*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1957; Brăescu, *P. Lotti*, „Revista de filologie romanică și germanică", 1960; Brăescu, *Flaubert dramaturg*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1961; Brăescu, *Marx-Engels despre literatura franceză*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1963; Brăescu, *Montaigne—călător*, în „Studii de literatură universală", 1960, nr. II; Brăescu, *Mérimée dramaturg*, în „Studii de literatură universală", 1962, nr. IV; Brăescu, *G. Courtetine*, în „Studii de literatură universală", 1961, nr. III; Condeescu, *S. Mercier*, în „Studii de literatură universală, 1960, nr. II; E. Vianu, *Antichitate și Orient în romantismul francez*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1957; E. Vianu, *Valéry*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1960; E. Schileru, *Saint Exupéry*, în „Secolul 20", 1963; D. Georgescu, *A. Saint-Exupéry*, în „Secolul 20", 1961, nr. 11; S. Iosifescu, *Roger Martin du Gard*, în „Secolul 20", 1961, nr. 12.

[60] Mai vezi: Al. Balaci, *Scriitorii lumii despre Dante*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1962; T. Pîrvulescu, *Coșbuc și Dante*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1960; Al. Duțu, *Alegorie și realism în Divina Comedie*, în „Studii de literatură universală", 1960, nr. II.

critice marxist-leniniste, în spiritul criticii progresiste din Italia. Orientarea către indicaţiile date de Gramsci este de altfel vizibilă la cercetătorii literaturii italiene, fie că e vorba de interpretarea operelor lui Machiavelli, Leopardi, fie că e vorba de sesizarea unor aspecte de ordin general. Al. Balaci ne-a dat încercări interesante şi meritorii în special în analizarea perioadelor de început ale literaturii italiene şi din epoca Renaşterii. Astfel reţinem din al doilea volum, *Noi studii italiene*, articolele referitoare la *Şcoala siciliană*, poezia goliarzilor şi poezia lui Francesco d'Assisi şi Jacopone da Todi. Criticul scoate în evidenţă vena vie a poeziei italiene de la începutul ei, subliniază accentele de veritabilă poezie, de legătură cu viaţa din şcoala siciliană, fremătătoarea senzualitate din creaţiile goliarzilor şi, în sfîrşit, umanitatea adîncă, senină şi simplă la Francesco d'Assisi şi plină de patetism, de îndoieli şi lamentaţie la Jacopone da Todi, precursor al poeziei lui Dante. Interpretările date figurilor luminate ale lui Sarpi, Campanella, Aretino sînt tot atîtea prilejuri de afirmare a luptei statornice în istoria literaturii italiene împotriva misticismului şi a oprimării religioase. Interesante sînt în special cercetările asupra poeziei lui Campanella, poezie de un înalt conţinut filozofic şi de virulentă critică a ignoranţei şi înapoierii Italiei secolului al XVI-lea. Perioada Risorgimentului formează obiectul de cercetare al Ninei Façon [61], care ne-a dat în acest sens un foarte valoros studiu asupra lui *Leopardi şi ideologia Risorgimentului*, în „Studii de literatură universală" (I/1956). Bazîndu-se pe orientarea lui Gramsci şi De Sanctis, N. Façon analizează filozofia pesimismului la Leopardi în legătură cu influenţele suferite de atmosfera epocii risorgimentale din Italia şi cea iluministă şi romantică din Franţa. Ea subliniază pe bună dreptate limitele materialismului metafizic ce l-au influenţat pe Leopardi, arătînd esenţa superioară, înaltă a pesimismului poetului atît de ataşat de soarta şi lupta de eliberare a patriei sale [62]. Valoroase şi cu valoare de studii sintetice sînt şi prefeţele semnate de N. Façon la clasicii italieni, precum Machiavelli (ediţia *Principele*) şi Tasso (*Aminta* şi *Epistolarul*). Prefaţarea unor ediţii din operele scriitorilor italieni prilejuieşte cercetătoarei o investigaţie de erudiţie şi profunzime şi putem spune că asemenea studii-prefeţe sînt adevărate modele pentru orice prefaţator, în special pentru aceia care neglijează sau nu dau destulă importanţă conţinutului unui cuvînt înainte. Cititorul ajunge mai uşor la o prefaţă decît la studiile publicate în revistele de specialitate şi de aceea contactul său cu opera şi personalitatea unui scriitor este uneori decisiv prin calitatea unui studiu introductiv. Apariţia unei ediţii din opera lui Carducci, poet puţin cunoscut la noi, e însoţită de asemenea de cercetarea Ninei Façon, care îi stabileşte cu justeţe locul în istoria literaturii italiene [63]. Cercetările asupra perioadei contemporane s-au extins pe bună dreptate în domeniul romanului şi al neorealismu-

[61] Al. Balaci, articole despre Manzoni şi Leopardi, în *Noi studii italiene* şi prefaţa la Manzoni, *Logodnicii*.

[62] N. Façon, *Polemica Bonhours-Orsi*, „Studii de literatură universală", 1961, nr. III.

[63] Al. Balaci, *Studii italiene*, despre Carducci; N. Façon, *Carducci şi Epistolomul său*, „Revista de filologie romanică şi germanică", 1960.

lui[64]. Dacă Al. Balaci în cele două volume de studii încearcă în articolele *Despre unele aspecte ale romanului actual italian* și *Romancieri italieni contemporani* să traseze unele directive, să sesizeze unele aspecte de ordin general ale poeziei contemporane, în revista „Secolul 20" întîlnim deseori profiluri ale unor scriitori mai importanți ca Pratolini, Moravia, C. Levi și alții[65].

Față de celelalte mari literaturi europene, literatura spaniolă e investigată mai mult în contemporaneitate, dintre clasici fiind puși la loc de frunte un număr restrîns de scriitori, precum Cervantes, Lope de Vega și Calderon de la Barca[66]. Foarte apreciat și cercetat e însă un poet ca Federico Garcia Lorca[67], din a cărui operă s-a tradus un volum de poezii și unul de teatru, cel din urmă prefațat de Mihnea Gheorghiu, care analizează pe scurt stilul și originalitatea teatrului lui Lorca. Deosebit de importante ni se par pentru cunoașterea literaturii spaniole contemporane studiile din revista „Secolul 20" dedicate unor mari figuri de poeți ca Antonio Machado, Rafael Alberti, Marcos Ana[68], dintre care figura lui Rafael Alberti se ridică ca o chintesență a poeziei moderne contemporane angajate.

Trecînd la domeniul literaturii ruse și sovietice observăm dezvoltarea unor studii atotcuprinzătoare, interesante, alături de bogate traduceri din studiile criticilor și istoricilor literari sovietici, ceea ce favorizează desigur înțelegerea fenomenului literar rus și sovietic. Menționăm mai întîi unele prefețe ale cercetătorilor români care ni s-au părut importante pentru profunzimea analizei. Avem astfel la ediția de *Opere* din Pușkin prefața Tamarei Gane, competentă, erudită și care, plasîndu-l pe Pușkin în timp, îl consideră un creator de epocă literară. Din analiza operei sale, autoarea trage concluzii juste, afirmînd că de la Pușkin se întind liniile mari, directoare ale întregii literaturi ruse. M. Novicov semnează două importante studii-prefețe, una la *Ana Karenina* a lui L.Tolstoi și alta la romanul *Klim Samghin* al lui M.Gorki. Pornind de la semnificația în mare a operelor celor doi scriitori, autorul realizează de fapt o explicare justă și o ascuțită analiză a importanței romanelor în sine atît în cadrul operelor scriitorilor respectivi, cît și în întreaga dezvoltare a literaturii de pînă la ei. Scriitorul Mihai Beniuc a dat o tălmăcire deosebit de reușită epopeii *Cîntec despre oastea lui Igor*, însoțită de o prefață în care autorul pune în evidență frumusețile poetice ale poe-

---

[64] Al. Balaci, *Orientarea prozei contemporane italiene*, în „Studii de literatură universală", 1962, nr. IV.

[65] D. Moldoveanu, *Proza italiană contemporană*, în „Secolul 20", 1962, nr. 4 ; N. Façon, *Problema sudului*, „Secolul 20", nr. 11, 1962 ; D. Novăceanu, *Pasolini*, în „Secolul 20", 1963, nr. 1 ; M. Ivănescu, *A. Moravia*, în „Secolul 20", 1963, nr. 4 ; N. Façon, *C. Levi*, în „Secolul 20", 1963, nr. 5.

[66] I. Georgescu, *Teatrul lui Cervantes*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1960 ; P. Georgescu, *Lope de Vega*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1962. Vezi și prefețele la edițiile traduse.

[67] I. Georgescu, *F. G. Lorca*, în „Revista de filologie romanică și germanică", 1961 ; A. Martin, prefața la F.G. Lorca, *Cartea de poeme*.

[68] A. Rău, *Machado*, în „Secolul 20", 1963, nr. 3 ; Fr. Păcurariu, *R. Alberti*, în „Secolul 20", 1963, nr. 11 ; P. Iosif, *Poezia rezistenței spaniole*, în „Secolul 20", 1963, nr. 8.

ziei, ca şi sentimentul de dragoste pentru natură, forţa şi voinţa omului de luptă, patriotismul profund ce animă opera anonimă[69]. Tamara Gane are de asemenea o interesantă monografie în colecţia „Oameni de seamă" despre Lermontov. Cu minuţiozitatea-i caracteristică, ea reuşeşte să analizeze opera poetului romantic, ca expresie a unei conştiinţe tulburate şi neliniştite, înscriindu-l pe linia marilor romantici ca Byron, Shelley, Vigny. O atenţie deosebită au acordat cercetătorii români operei lui Cehov, şi deci s-a tradus o monografie a lui Ermilov, putem spune că studiile româneşti au încercat şi ele o sinteză asupra marelui realist critic rus. M. Novicov semnează un studiu despre *Dramaturgia lui Cehov*[70], în care o analiză ascuţită îi permite criticului să surprindă esenţa personajelor cehoviene, şi anume luciditatea care-i face să fie cruzi cu ei înşişi, aproape cinici. Conflictul spectaculos, teatral e înlocuit la Cehov prin conflictele interioare deosebit de puternice. Un scriitor ca Dostoievski formează şi el obiectul de studiu, mai dificil desigur, al criticului M. Novicov. El vede culmea realismului acestui mare scriitor rus în „capacitatea de a desemna lucrul cel mai imaterial în aparenţă, sufletul omului"[71]. La ediţia de poezii şi poeme din opera lui Esenin, prefaţa e semnată de T. Gane. Caracterizîndu-l pe poet „esenţialmente rus, dar cu o lirică universală", T. Gane surprinde cu fineţe tribulaţiile şi contradicţiile sale sufleteşti, poezia sa este de fapt, după cum spune cercetătoarea, o autobiografie, o naraţiune intimă a poetului. Din ansamblul literaturii sovietice, criticul M. Novicov s-a ocupat de fenomenele cele mai importante în volumul *Realism, realism critic, realism socialist*[72]. Despre Gorki se va spune pe bună dreptate, urmînd afirmaţii unanim recunoscute, că este întemeietorul realismului socialist. Idealul socialist a fost proclamat de Gorki drept un ideal al frumosului[73]. Combătînd opinia greşită a lipsei de necesitate a satirei, criticul vine cu exemplul poeziei lui Maiacovski, care a înţeles să lupte împotriva resturilor moralei burgheze, pentru apărarea şi afirmarea noului tocmai cu mijloacele satirei noi, combative şi constructive". Un important aport la cunoaşterea personalităţii lui Maiakovski sînt şi studiile lui M. Novicov, dintre care *Dramaturgia lui Maiakovski* din „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", nr. 3—4/1962), ce-şi propune un ţel dificil, şi anume, o privire generalizatoare asupra teatrului lui Maiakovski. Împletirea fantasticului cu realul conferă, după cum observă autorul, o putere realistă, la nivel superior, dramaturgiei poetului, deoarece intuiţia sa e permanent îndreptată spre reliefarea adevărului vieţii. În volumul mai sus amintit, criticul M. Novicov semnalează pe N. Ostrovski, ca un descoperitor de noi orizonturi

---

[69] S. Cucu, *Griboedov*, în „Studii de literatură universală", 1960, nr. II; M. Brin, *Lomonosov*, „Studii de literatură universală", 1961, nr. III.

[70] „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor".

[71] M. Novicov, prefaţa la volumul lui Dostoievschi, *Crimă şi pedeapsă*; T. Gane, prefaţa la Dostoievschi, *Oameni sărmani*, 1955.

[72] M. Novicov, *Realism, realism critic, realism socialist*, EPL, 1961.

[73] M. Novicov, *Tipul cinicului în creaţia lui Gorki*, „Romanoslavica", 1963, nr. 8; V. Şoptereanu, *Unele procedee de tipizare în trilogia lui Gorki*, „Romanoslavica", 1963, nr. 8; H. Deleanu, *Aspecte ale dramaturgiei lui Gorki*, ESPLA, 1954.

ale umanismului socialist, pe A. Tolstoi ca întruchiparea cea mai vibrantă a unui adînc patriotism. Analizînd creația lui Ilf și Petrov, M. Novicov dezvăluie esența comicului în realismul-socialist, prin înfrîngerea pe care o suferă tot ce-i negativ în ciocnirea cu realitățile esențiale ale lumii noi[74]. „Secolul 20", revistă prezentă la tot ceea ce e contemporan, a publicat interesante articole despre teatrul sovietic, ca și despre proza sovietică. Mihnea Gheorghiu semnează articolul despre *V. Vîșnevski și teatrul noului veac* (nr. 5—6/1962), considerînd pe Vîșnevski ca pe un inovator, un deschizător de drumuri. Ion Ianoși tratează problema complexă a *Eroilor comuniști ai „Donului liniștit"* (nr. 10/1961), și în sfîrșit, ne vom referi la interesanta prezentare a Verei Panova făcută de Mihai Novicov în nr.8/1962 al revistei, în care criticul încearcă definirea scriitoarei sovietice prin analogie cu Galina Nicolaeva. La Panova, după cum se subliniază, e prezent mereu subtextul liric, în timp ce G. Nicolaeva e o fire cu reacții mai vii, intempestive.

Dintre literaturile țărilor prietene, o atenție deosebită a fost acordată literaturii polone, cunoscută din ce în ce mai mult la noi, prin traduceri importante din opera lui Mickiewicz, Prus, Sienkiewicz și alții. Cercetătorii literaturii polone s-au oprit adeseori mai îndelung asupra clasicilor, precum I. C. Chițimia asupra lui Mickiewicz în studiul *Adam Mickiewicz și poemul său Dziady* [75], poem a cărui valoare autorul o stabilește a fi egală cu *Pan Tadeusz*. Un amplu studiu de sinteză asupra lui Wladyslaw Reymont găsim în revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" (nr. 3—4/1962), studiu ce-și propune atît analizarea vieții scriitorului în capitolul *Itinerar biografic*, cît și a operei sale: *Nuvela și romanul urbei industriale* și apoi *Ciclul campestru*. Beneficiind de o amplă bibliografie a operelor și traducerilor, studiul lui S.Velea e o contribuție de seamă a criticii românești la cunoașterea literaturii polone[76].

Deși în ceea ce privește literaturile țărilor prietene s-au realizat traduceri în număr destul de mare, studii referitoare la literatura bulgară, ungară, cehă sau iugoslavă avem într-o proporție insuficientă, și cele care sînt le putem număra numai printre prefețele la *Opere alese* sau la antologiile de poezii realizate [77]. Tot astfel, fără a avea pretenții de studii

---

[74] M. Novicov, în același volum, despre G. Nicolaeva, *Bătălia în marș* și *Frații Erșov*; T. Gane, prefața la *Bursucii* lui Leonid Leonov („Biblioteca pentru toți"); H. Deleanu, prefața la *Teatrul sovietic*, 1951; Al. Simion, prefața la *Bătălia în marș* de G. Nicolaeva; M. Novicov, *Ehrenburg la 70 ani*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1961, nr. 2; T. Nicolescu, *Surprizele cotidianului*, în „Secolul 20", 1963, nr. 11; Fl. Caloianu, *Occidentul în romanele lui Fedin*, în „Secolul 20", 1962, nr. 1; H. Lovinescu, *Teatrul sovietic și antichitatea*, în „Secolul 20", 1963, nr. 5—6; V. Ripeanu, *Conflictul în dramaturgia sovietică contemporană*, în „Secolul 20", 1963, nr. 5—6.

[75] Vezi „Studii de literatură universală"; I.C. Chițimia, *Mickiewicz și Asachi*, în „Romanoslavica", 1958, nr. 1; I.C. Chițimia, *Mickiewicz, Bălcescu și Cîntarea României*, în „Romanoslavica", 1958, nr. 2; Olga Zaicik prefața la Mickiewicz, *Pan Tadeusz*.

[76] S. Velea, *Activitatea literară a lui Leon Kruczkovski după al doilea război mondial*, în „Romanoslavica", 1963, nr. 8; S. Velea, *M. Dobrovska*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1963, nr. 1—2.

[77] G. Horodincă, prefețe la traducerile din Jan Drda, *Orașul de pe coline*, și din M. Majerova, *Sirena*; a lui C. Barboricâ la B. Nemcova, *Bunicuța*; a lui C. Velichi la I. Vazov, *Munțele de aur*; a lui M.Tomuș la Moricz Zsigmund, *Un om fericit*.

şi deci neconsiderîndu-le ca atare, sînt şi prefeţele care însoţesc culegerile de nuvele din Rabindranath Tagore sau fragmentele din Mahabharata [78]. Cunoaştem din literatura chineză o serie de culegeri de versuri ca : *Antologie de poezie chineză contemporană*, traduceri din Li Tai Pe. Mai importantă e editarea operei lui Lu Sin, a cărei exegeză a făcut-o, după cum am arătat, Vitner în articolele sale [79]. Deosebit de interesante sînt studiile-prefeţe ale lui Crohmălniceanu la Karel Čapek şi ale lui D. Hîncu la *Bravul soldat Švejk* al scriitorului ceh Haşek. Haşek ne apare ca un scriitor plin de umor popular, exponent al concepţiilor şi simţămintelor populare, care a realizat în *Bravul soldat Švejk* o epopee de factura lui *Till Eulenspiegel*. Subliniind rolul limbii vii, populare, folosite de Haşek, D.Hîncu îl plasează pe Haşek printre acei scriitori care s-au integrat total poporului, atît în descrierea vieţii şi ideologiei omului simplu, cît şi în felul său de a vorbi şi simţi realitatea. Atît Haşek, cît şi Čapek, au oroare de război. Haşek însă va descrie războiul prin prisma omului paşnic, de rînd, care e forţat să poarte un război ce nu-l interesează. Isteţimea lui Švejk, aşa-zisa lui idioţime, e de fapt, după cum arată Hîncu, maniera obişnuită de simulare pe care o are omul simplu din popor, pentru a se apăra de cruzimile unei societăţi strîmbe. În studiul asupra lui Čapek, Crohmălniceanu face o analiză a formaţiei scriitoriceşti a autorului ceh, a influenţelor sale filozofice, în special a relativismului şi pragmatismului. Čapek rămîne ca viziune un sceptic, deşi critic al orînduirii în care trăieşte. Investigaţiile sale psihologice nu-l conduc la soluţii şi Čapek e obsedat de ideea omului robot al viitorului. Crohmălniceanu ne atrage atenţia că Čapek nu poate fi înţeles făcînd abstracţie de atmosfera sumbră a militarismului fascist în care a trăit.

Alături de întreaga activitate organizată a criticii şi istoriei literare de analiză şi studiere a literaturii universale în volume, reviste şi prefeţe, există o preocupare continuă şi extinsă în presa literară, la diferitele reviste de literatură română şi gazete cu specific literar, de a semnala în special probleme ale contemporaneităţii ce se cer dezbătute cu mai multă intensitate. Prezentarea noilor opere apărute în orice colţ al lumii, formează o preocupare permanentă a presei noastre literare, un prilej de a aduce în discuţie valorile clasicilor.

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В ГОДЫ НАРОДНОЙ ВЛАСТИ

РЕЗЮМЕ

В настоящей работе рассматривается, в обобщающей форме, деятельность в области переводов и изучения произведений зарубежной литературы, развернувшаяся в годы народной власти и обусловленная

[78] Al. Oprea, prefaţa la R. Tagore, *Ghirlanda dragostei* ; A.E. Baconsky, prefaţă la *Mahabharata*.

[79] I. Vitner, *Meridiane literare*.

широким размахом культурной революции во всех направлениях и областях литературы.

Первая глава посвящена вопросу об отборе произведений для перевода и постановке переводческого дела. После краткого обзора важнейших моментов из истории румынской литературы, относящихся к данной области, показываются условия, в которых осуществлялись переводы до революции, и описывается организационная работа, которую пришлось провести после освобождения.

В главе, посвященной исследованиям по мировой литературе, рассматривается вопрос об освоении и оценке произведений мировой литературы в духе и с позиций марксизма-ленинизма. Автор отмечает, как важный момент, распространение в Румынии шедевров мировой литературы, влияние их на румынских писателей, проводит сравнение между творчеством румынских и зарубежных писателей. Далее рассматриваются работы, посвященные отдельным национальным литературам: монографии, статьи в журналах по специальности, предисловия к вышедшим в свет произведениям иностранных писателей.

DES ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE MONDIALE PENDANT LES ANNÉES DU POUVOIR POPULAIRE

RÉSUMÉ

La présente étude nous offre une vue d'ensemble des traductions et des études sur la littérature mondiale réalisées pendant les années du pouvoir populaire ; c'est là une conséquence directe de la révolution culturelle sur tous les plans et dans tous les domaines de la littérature.

Un premier chapitre traite du problème de la sélection et de l'organisation des traductions. Après avoir passé en revue les principaux moments de l'histoire de notre littérature, qui ont marqué des réalisations dans ce domaine, l'auteur nous présente les conditions dans lesquelles s'effectuaient les traductions avant la révolution culturelle, ainsi que l'activité d'organisation qui s'est déroulée après la libération.

Le chapitre relatif aux études sur la littérature mondiale s'occupe de la mise en valeur et de l'appréciation des œuvres de la littérature mondiale dans l'esprit du marxisme-léninisme.

L'auteur fait aussi des considérations sur la diffusion des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale et leur influence sur la littérature roumaine, ainsi que sur les comparaisons que l'on pourrait établir avec nos écrivains.

Après l'analyse des volumes consacrés à de pareilles études, on fait l'analyse de quelques-unes de ces études consacrées à chaque littérature en particulier ; ces études sont colligées en volumes ou bien éparses dans des revues de spécialité ; on les retrouve parfois comme préfaces de certaines œuvres.

PAVEL DAN ŞI W. REYMONT

DE

STAN VELEA

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

Ţăranii lui Reymont au pătruns la noi abia după traducerea lor în alte limbi de circulaţie universală. Chiar dacă o versiune ucraineană apărea încă din 1909—1910, aşadar imediat după editarea în volum a originalului polonez (1904—1909), urmată la numai un an (1910—1912) de una în limba rusă, cea care a avut o anume circulaţie pe teritoriul românesc a fost probabil cea germană, o tălmăcire excelentă, semnată de un scriitor de origine poloneză, Jean Paul d'Ardeschach, care a apărut la Jena în anii 1912—1916. În atenţia criticii noastre de specialitate s-au impus însă numai după ce autorului, alături de care concurau atunci nume consacrate în literatura universală, ca Thomas Hardy, Thomas Mann, Blasco Ibanez, Sigrid Undset, Maxim Gorki ş.a., i s-a decernat Premiul Nobel în 1924. Publicitatea făcută cu acest prilej [1], apariţia unei tălmăciri engleze în 1924 şi, mai important, a uneia franceze (1925—1926), dar, evident, în primul rînd valoarea intrinsecă a romanului au facilitat capodoperei reymontiene o relativ rapidă răspîndire în publicul românesc în limitele încă restrînse de accesibilitatea limbilor respective. Interesul stîrnit prin popularizarea operei şi a scriitorului în presa de informaţie literară şi îndemnurile unor scriitori români afirmaţi, precum L. Rebreanu [2], au influenţat, deşi după destul de mulţi ani, apariţia unei versiuni a *Ţăranilor* în limba română în 1942 [3].

Intrat astfel în conştiinţa cititorului român, cu o cultură cît de cît rotundă, ciclul campestru al clasicului polonez a trezit în mod firesc apropieri cu opere ale scriitorilor noştri, care s-au inspirat din realităţile

[1] De exemplu G. Ibrăileanu, *Ladislau Reymont, „Ţăranii"*, în *Scriitori români şi străini*, Ed. Viaţa românească, Iaşi, 1926, p. 250—255.

[2] L. Rebreanu, *Reymont*, 1935, în *Amalgam* (Bucureşti, f.a.).

[3] Wladysław Reymont, *Ţăranii*, trad. de Th. Holban şi B. Iordan, Bucureşti, 1942, vol. I şi II.

REV. IST. LIT., T. 13, NR. 3—4, P. 735—751, BUCUREŞTI, 1964

țărănești. La început aceste apropieri s-au făcut doar cu un scop comparativ, căutîndu-se a se certifica valoarea operei autohtone și prin raportarea ei la altele de același gen din literatura universală [4]. Ulterior însă, avîndu-se în vedere răsunetul imens și aprecierea unanimă a epopeii țărănești și sprijinindu-se pe unele similitudini de situații ori motive sociale și umane, s-a mers mai departe. În unele cercuri de specialiști s-a înstăpînit treptat întrebarea dacă o operă cu o forță artistică prestigioasă, precum *Țăranii*, n-a încălcat cumva, prin influențare, originalitatea unora dintre creatorii de la noi. Este adevărat că pînă acum nu s-a încercat să se argumenteze nicăieri în scris asemenea afirmații, ele stăruind doar în planul ipotezelor teoretice.

Referiri de acest fel au suscitat, după cîte știm, doi dintre prozatorii ardeleni : Liviu Rebreanu și Pavel Dan, a căror operă de valoare s-a constituit avînd ca punct de plecare mediul sătesc. În altă parte am încercat să dovedim printr-o comparare atentă a textelor, reliefînd unele din coordonatele artistice principale ale celor doi scriitori, că în nici un caz nu poate fi vorba de o influență directă a lui Reymont asupra lui Rebreanu [5]. Dacă pentru autorul lui *Ion* se mai putea discuta dacă a cunoscut ori nu *Țăranii* înainte de elaborarea propriului roman, faptul putînd servi drept argument, e adevărat nu de primă importanță, în favoarea sau defavoarea sa, pentru Pavel Dan această chestiune este eliminată de la bun început. Talentatul prozator ardelean, frînt în pragul maturității creatoare, a nutrit o admirație neprecupețită pentru romancierul polonez, pe care-l socotea, desigur întrucîtva exagerat, superior lui A. Mickiewicz. Ambii scriitori reprezintă vîrfuri clasice ale literaturii polone și chiar universale, însă poezia lui Mickiewicz i-a conferit acestuia titlul binemeritat de poet național al Poloniei, demnitate cu care Reymont — în direcția scrisului său — n-a fost învestit în conștiința poporului polonez. Nicolae Albu, relatînd în pagina culturală dedicată de cotidianul „Viața" în 1943 memoriei lui Pavel Dan un schimb de idei despre artă și scriitori, cita părerea lui Pavel Dan despre *Țăranii* lui Reymont : „Nu știu dacă ai citit cartea asta, însă după părerea mea încă n-a scris nimeni despre țărani, nu i-a cunoscut așa cum sînt ei, ca acest Reymont. Și Mickiewicz e ceva, însă Reymont îl depășește" [6]. Așadar și în cazul lui Pavel Dan problema rămîne în esență aceeași, în ultimă instanță originalitatea operei trebuind să pledeze hotărîtor pentru independența personalității sale artistice. Este ceea ce vom urmări să demonstrăm în cele ce urmează, parcurgînd o minuțioasă trecere în revistă a operei și scoțînd în evidență de fiecare dată, acolo unde se impun, asemănările și deosebirile existente între țăranii zugrăviți de Pavel Dan și cei ai lui Reymont[7].

---

[4] G. Ibrăileanu, *op.cit.*, p. 255.

[5] Vezi St. Velea, *Władysław Reymont*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", București, 1962, nr. 3—4 ; p. 593—599 (cap. *Reymont și Rebreanu*).

[6] N. Albu, *Hai să auzim pașii străbunilor! Cu Pavel Dan pe Cîmpia Libertății*, în „Viața", București, 1943, nr. 830, III, p. 2.

[7] Prin omisiunea regretabilă a particulei *și*, o frază de la p. 597 din studiul citat al subsemnatului afirmă influența directă a lui Reymont asupra lui Pavel Dan, lucru contrar intenției autorului.

Interesul predilect al lui Pavel Dan s-a îndreptat firesc asupra ambianţei sătești, aducînd o notă particulară în peisajul literaturii ardelene cu tematică ţărănească, manifestă în modul de oglindire a realului. Firesc, deoarece, ca mai toţi scriitorii în vîrsta de început a creaţiei lor, abordează de preferinţă aspecte ale realităţii pe care le-a trăit nemijlocit, care i-au constituit însăşi viaţa şi despre care are o reprezentare cît de cît completă. Spre deosebire de Rebreanu sau Slavici, care tratau problemele satului apăsînd îndeosebi asupra conflictului social, la Pavel Dan, excepţie făcînd doar ultima nuvelă, *Iobagii*, membrii opoziţiei sociale nu sînt puşi faţă în faţă şi siliţi să se releve în cadrul desfăşurării dramatice a contradicţiilor. Conflictul nu este însă, prin aceasta, escamotat. Dimpotrivă. Este în permanenţă conţinut în subtext şi reliefat indirect printr-un procedeu artistic propriu : dezvăluirea insistentă, raţional şi efectiv, a carenţelor existente în psihologia celor obsedaţi de coşmarul înavuţirii şi intervenţiile caustice, mai mult aluzive şi de aceea aparent întîmplătoare, în situaţii de supremă încordare, ale săracilor. În cazul lucrărilor care zugrăvesc familia Urcăneştilor, este posibilă şi o altă explicaţie. Menite să intre în compoziţia mai amplă a romanului „Cîmpiei", autorul şi-a localizat aici observaţia asupra unui aspect determinant : starea de spirit generată de avere. Este evident că în alte părţi ale operei proiectate scriitorul a intenţionat a se opri asupra altor laturi ale realităţii. Descriind relaţii ţărăneşti în care moşierul reprezintă încă un element destul de puternic, Reymont va stărui în planul social, conform vederilor sale poporaniste, asupra conflictului dintre ţărănime, considerată idilic omogenă, şi boier, neamintind decît în treacăt de fricţiunile care se consumă între sărăcimea satului şi pătura înavuţită. Cu deosebiri de nuanţă ideologică şi fond istoric, cam tot aşa va proceda şi Rebreanu în *Răscoala*. Pe de altă parte, Reymont reliefează în primă ordine un element inexistent la Pavel Dan, cel romanesc, care, împletit cu cel al pămîntului, regizează întreaga desfăşurare a episoadelor.

O cunoaştere aprofundată, trecută prin filtrul impresiilor personale, a satului ardelenesc evoluînd pe făgaşele insalubre ale capitalului şi o acuitate stilistică ce dă imaginii prospeţime şi autenticitate i-au înlesnit lui Pavel Dan realizarea unor tablouri din viaţa rurală cu un fond uman bogat reliefat în aspectele esenţiale, de o certă valoare artistică. Cele mai multe din lucrările care ne-au rămas, aparţinînd genului scurt, se înscriu în acest domeniu. Nuvelele de mai largă respiraţie : *Urcan bătrînul* şi *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* dezvăluie acut, într-un stil sobru, atît de diferit de-al lui Reymont, pe alocuri dur, dar cu atît mai plastic, străbătut de o participare lirică gravă şi reţinută, formele exacerbate şi pernicioase pe care le îmbrăcau pînă nu de mult în planul conştiinţei cele două „patimi" ale ţăranului : pămîntul şi banii. Surprind de la început precizia şi siguranţa cu care Pavel Dan zugrăveşte gîrbovirea sentimentelor umane şi a preceptelor etice produsă de insaţietatea de avere. Autorul a reuşit să creeze în mic o monografie a acestei pasiuni care capătă largi perspective în condiţiile capitaliste. Cînd Ludovica Urcan intuieşte doar că fiul ei, Valer, şi nora, „roşia lui Triloi", vor să-l înşele pe bătrînul Urcan să înscrie pămîntul pe numele lor, frustrîndu-i astfel pe ea şi pe Simion

de dreptul lor, se transformă într-o fiară în preajma căreia nu mai este de trăit. Îşi blestemă socrul, fiul şi nora, căreia îi aruncă zestrea pe fereastră, fără să mai ţină cont că scandalul i-ar putea ştirbi prestanţa de mare gazdă, terorizează copiii mai mici pentru orice fleac, îşi ceartă bărbatul că nu-şi ştie purta clopul şi pînă şi porcul imobilizat la pripon îşi primeşte porţia de bătaie, pentru a participa şi el la ogoirea stăpînei furioase. Ea este cea care desfăşoară o activitate febrilă pentru a zădărnici „raptul" iugărelor. Cît despre Simion, soţul ei, atîta vreme cît nu este convins că-l paşte într-adevăr o primejdie, reacţionează greoi la incitările nevestei, dar cînd vorbele sătenilor îi certifică la crîşmă intenţia lui Valer şi a Anei, ameţit de vinars, se dezlănţuie animalic, vrînd să-i căsăpească cu securea. Îi scapă doar prezenţa de spirit a Ludovicăi, care îi arată practic ce trebuie să facă. Exemple similare aflăm şi în *Ţăranii* lui Reymont, ca, de altfel, la mai toţi scriitorii care au tratat în vreun fel acţiunea păgubitoare a cupidităţii asupra sufletului omenesc, indiferent de natura bunului dorit cu însetare. Să ne amintim, spre ilustrare, unul din modelele clasice : Harpagon al lui Molière, care reprezintă punctul extrem de evoluţie al acestei patimi. În romanul reymontian, Hanka, soţia lui Antek Boryna, suferă şi ea o transformare miraculoasă cînd moştenirea averii este periclitată de căsătoria bătrînului Maciej Boryna cu Jagna. Dacă la început este doar o „umbră" a bărbatului şi munceşte ca o vită, neamestecîndu-se în treburile conducerii gospodăriei şi ale lui Antek, precipitarea întîmplărilor o preface într-o femeie voluntară, ce luptă cu ghearele şi cu dinţii împotriva celor care voiau să-i smulgă avutul. Cînd, în urma răfuielii satului cu oamenii boierului pentru pădure, bătrînul Boryna cade la pat, iar Antek este închis, Hanka conduce singură, cu o pricepere neaşteptată, muncile casei şi ale cîmpului, avînd de înfruntat lenevia argaţilor, şiretenia hoţească a cumnatului Michał, pretenţiile Jagnei etc. Dominikowa îşi renegă fiul, cu care se bate crunt, pentru a nu-şi împărţi pămîntul, iar Michał nu se dă în lături de la nici un mijloc, oricît de josnic ar fi, cînd scontează un folos oarecare. Deci şi la Pavel Dan, şi la Reymont, în momentul în care intră în joc posesia pămîntului, oamenii acţionează cu violenţa necenzurată a fiinţei ameninţate în însăşi existenţa ei. Între cei doi scriitori există totuşi o deosebire esenţială în această privinţă. În nuvelele pomenite Ludovica Urcan este realizată aproape cu exclusivitate pe direcţia lăcomiei, care-i consumă toată energia. Toate simţirile ei sînt subordonate păstrării şi sporirii moşiei. Excepţie făcînd doar fierarul Michał, plăsmuit ca şi Ludovica printr-o stivuire de însuşiri grefate pe instinctul acaparator, personajele reymontiene sînt mai complexe, ilustrînd posibilităţi emoţionale pe care romancierul le evidenţiază deliberat. Şi Hanka şi Dominikowa, deşi în general aspre, au clipe cînd sufletul li se relaxează în gingăşii afective impresionante faţă de cei din jur. Hanka înţelege uneori zbuciumul dureros al Jagnei şi o compătimeşte pentru că şi-a închis tinereţea cu un mire vlăguit de ani, iar Dominikowa îşi iubeşte fata cu o dragoste capabilă de orice sacrificiu. Chiar săraca Jagustynka, izgonită de acasă şi muritoare de foame, îşi iartă copiii, explicîndu-şi fapta lor condamnabilă prin lipsurile de tot felul pe care trebuie să le îndure.

Sobrietatea stilistică transpare la nuvelistul ardelean şi în parcimonia mijloacelor artistice cu care realizează portretele umane. Cîteva trăsături hotărîte şi îngroşate, reliefarea cîtorva amănunte fizice care relevă esenţe, şi tipul uman şi social este schiţat : „Ludovica nu era tocmai atît de înaltă pe cît părea ; (...) sub fruntea-i îngustă (...) sclipeau ochii vii, scăpărători ca de pisică sălbatecă. Avea fălci puternice, gura mare cu buzele veşnic umede, buze lipicioase de animal sugător. Cum era îmbrăcată în negru, cu năframa trasă tare înainte, aducea cu un vultur pleşuv, bătrîn, cu penele spălăcite, smulse pe ici pe colo". Căci Pavel Dan, ca şi Reymont, nu creează propriu-zis caractere, înţelese la modul clasic, ci mai mult tipuri, care nu epuizează întreaga sferă a caracterului în care se înscriu şi care semnifică o stare de spirit socială germinată de dorinţa de îmbogăţire. Obsedată de ideea că în sat „fiecare atîta cîntăreşte cîtă avere are", că totul se măsoară în iugăre, Ludovica Urcan, personajul cel mai bine realizat, trăieşte, cum spuneam, numai spre a se îmbogăţi. Reacţiile ei gravitează în permanenţă pe această orbită. Şi, în această direcţie acţionează fără nici un scrupul. Primele pagini ne-o înfăţişează aruncînd priviri furtive în jur, după ce dijmuise ţarinile vecinilor, acasă suspectează pe Valer şi pe Ana că vor să-l determine pe bătrînul Urcan să „întabuleze" pămîntul pe numele lor. Obstinaţia ei, aproape maladivă, o face să nu ezite o clipă a se face de ruşine prin avariţie la înmormîntarea bătrînului Urcan. Scena e magistrală. Descripţia realistă a autorului, implicînd critica, rezultat al observaţiei detaşate şi lucide, alternează armonios cu jocul imaginaţiei dezlănţuite a Ludovicăi ; amănunte concrete, ca îmbrăcămintea preotului ori manifestările mulţimii, iau proporţii uriaşe, vizînd grotescul şi îngroşînd contururile situaţiilor. Cîtă deosebire între sentimentele ce animă oamenii la înmormîntarea lui Urcan în comparaţie cu aceea a lui Maciej Boryna ! Pe o căldură înăbuşitoare din toiul verii, Ludovica ţine mortul cîteva zile în şir numai pentru a-l îngropa în zi de post, cheltuiala fiind astfel simţitor micşorată. Tot ea nu-l lasă pe Simion să macine cît trebuie pentru pomană şi se face de ocară, neavînd ce împărţi celor veniţi la înmormîntare. Predica popii este o batjocorire suculentă a pretenţiilor ridicole nutrite de Urcăneşti ca bogătani de frunte ai satului. În schimb, în epopeea lui Reymont, Boryna este înmormîntat după toate prescripţiile datinii, cu toată pompa cuvenită celui mai mare gospodar din sat. Nimic nu se face de mîntuială ; toate se petrec cu gravitatea menită să sublinieze importanţa evenimentului. Mai mult. Cu toate durerile pe care le pricinuise cît fusese în viaţă, Boryna este plîns cu jale de toţi ai casei. Pînă şi Jagna, care, fără îndoială, nu putea iubi un soţ aşa de bătrîn, se simte părăsită fără nici o apărare în voia soartei şi îşi plînge cu amar nenorocirea. În faţa morţii enigmatice şi de aceea temute de ţăranii reymontieni pălesc toate zavistiile, oamenii solidarizîndu-se spontan în subconştientul emoţional. Este o reacţie firească, instinctivă a celor slabi de a se strînge laolaltă, pentru a se apăra de un duşman, pe care necunoscîndu-l nu-l pot înfrînge cu mijloacele obişnuite.

Creşterea numărului boilor şi al iugărelor a înăsprit sufletul Urcăneştilor, abrutizînd spiritele şi provocînd izbucniri violente. Şi în această privinţă ţăranii lui Pavel Dan se deosebesc de cei ai lui Slavici şi

Rebreanu. Există o anume duritate în reacțiile lor psihologice care-i arată mai puțin sensibili, mai primitivi, o asprime intolerabilă, care are drept suport tot obsesia bogăției. Sînt crispați fizic și moral spre mirajul acestei patimi, care îi subjugă, pe cînd și la Slavici și la Rebreanu sînt mai complecși și mai liberi în mișcările sufletești. Și se deosebesc cu atît mai mult de cei ai lui Reymont, care se manifestă și mai lejeri în consumul afectiv decît ai lui Rebreanu. O explicație a acestei diferențieri calitative în ordinea psihologică ar fi aceea dată de situația socială a personajelor centrale, considerată în perspectiva istorică, explicație valabilă și pentru stabilirea delimitărilor artistice dintre Rebreanu și Reymont. Familia Boryna, asupra căreia stăruie în primul rînd atenția autorului, a ajuns deja la o anume stabilitate economică. Averea adunată îi asigură întîietatea nediscutată în ierarhia satului, fapt care are răsfrîngeri și în latura caracterologică. Urcănești însă, așa cum îi arată și numele, se află încă cramponați spasmodic pe urcușul alunecător, care-i va duce spre situația materială consolidată. Asta explică, în parte, atît sărăcia lor sufletească, cît și mijloacele inechitabile de care uzează pentru a-și atinge ținta. Pe de altă parte, cîmpia vălurită a Ardealului, nu prea fertilă, asemănătoare într-un fel cu huerta lui Blasco Ibañez din *Pămînt blestemat*, a sădit cu vremea în sufletul celor ce o lucrează o uscăciune care le ofilește capacitățile emotive. Pămîntul este considerat de țăranii lui Reymont ca o mamă roditoare și binecuvîntată, care-și hrănește cu generozitate fiii muncitori. În sfîrșit, la acestea se mai adaugă și intenția diferită a autorilor. Reymont, însuflețit de idealul său poporanist, prezintă strădania familiei Boryna drept model de urmat pentru prosperitatea țărănimii prin întărirea gospodăriei chiaburești, pe cînd Pavel Dan, deși în nuvelele despre Urcănești își oprește și el observația tot asupra unei familii de țărani îmbogățiți, o face doar pentru a pătrunde adînc în ungherele psihologiei lor cu scopul de a diseca rezultatele ridicole la care i-a dus coșmarul înavuțirii. Pornind de la această caracteristică a țăranilor lui Pavel Dan și găsind puncte de sprijin în coincidența pur formală dintre două afirmații ale Ludovicăi Urcan : „mare-i lumea asta Doamne ! Cît pămînt ! Și tot n-ajunge" și „oamenii se înmulțesc într-una și pămîntul rămîne tot cît a fost", un critic ajungea la concluzia eronată că „viziunea lui despre lume și rosturile ei e cu desăvîrșire malthusiană. Pentru că în spațiul malthusian nu se poate trăi decît printr-o supremă încordare a voinței" [8]. Nu este de loc greu de demonstrat falsitatea unei asemenea afirmații. În esență, indivizii în teoria lui Malthus sînt încordați în lupta pentru mijloacele strict necesare existenței diurne, pe cînd Urcăneștii au pămînt mai mult decît le trebuie, mobilul zbaterii lor fiind cu totul altul : îmbogățirea cu orice preț. Pe de altă parte, săracii, care ar fi cei mai îndreptățiți, după teoria lui Malthus, să se agite mai mult, sînt cu totul liniștiți. Ludovica se poartă dușmănos față de proprii copii, maledicția ei luînd de cele mai multe ori forme imprecative : „mîncu-ți

[8] Romulus Hatos, *Aspecte sociologice în opera lui Pavel Dan* , în „Tribuna Ardealului", Cluj, IV, 1943, nr. 824(1 aug.), p. 4.

mămăliga", de pildă. Todorica, Suzana (*Priveghiul*) şi Uliana (*Banii*) sînt, ca şi Ludovica, victime ale aceleiaşi lăcomii aproape organice.

Celelalte personaje ale nuvelelor amintite reprezintă alte reliefuri ale unui fond moral comun. Bătrînul Urcan cerşeşte şi el fără nici o jenă pînă în clipa morţii, Valer, care, ca şi Ion al lui Rebreanu, este de o şiretenie naturală, dar nu inteligent, deşi ştie că cea mai mare parte din pămînt îi va reveni lui, încearcă să-l facă pe Urcan să-l treacă tot pe numele lui şi nu al tatălui său, conform obiceiului.

Cu toate că *Urcan bătrînul* şi *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* sînt, repetăm, doar fragmente dintr-un amplu roman proiectat, aşadar nu putem vorbi de compoziţie decît cu foarte mari rezerve, socotim totuşi util a face o observaţie comparativă, mai ales pentru implicaţia pe care o are. În *Urcan bătrînul* problema-cheie, în jurul căreia pivotează toată zbaterea personajelor, este aceea a intabulării, care determină curgerea mai accelerată sau mai domoală a naraţiei şi chiar dispunerea materialului. În *Ţăranii* structura compoziţională este hotărîtă de intenţia scriitorului de a ilustra ideea de scurgere a timpului. Sentimentul trecerii ireversibile şi ilimitabile a vremii îl găsim într-o măsură oarecare şi la Pavel Dan, în meditaţiile lui Simion la moartea tatălui său, de exemplu, dar nu are greutatea specifică dominantă ca la Reymont. Prin Simion, prozatorul — ca şi Slavici în bogătaşul Busuioc din nuvela *Pădureanca* — evidenţiază îngîmfarea fadă şi dispreţul „gazdelor" mari faţă de cei rămaşi în sărăcie : „La biserică Simion, bărbatul Ludovicăi şi gazda casei (...), trecea tot mai înainte pînă cînd ajunse în frunte, unde, scoţîndu-şi burta înainte, se uita la cei mai săraci decît el, parcă zicîndu-le : Uitaţi-vă la mine, cine mi-s eu, cîţi boi am ! Tuşea din gît cînd era liniştea mai mare în biserică, cum făceau şi celelalte gazde şi, tot ca ele, dormea cît ţinea slujba". Aceeaşi oarbă vanitate îl determină pe Valer să-şi aleagă tonul şi cuvintele cînd vorbeşte cu sătenii, pentru a părea mai deştept, ori să adape ostentativ cei şase boi, trecîndu-i prin faţa gazdelor şi a sărăcimii adunate la înmormîntarea bătrînului. Premisele ideologice ale romanului îl fac pe Reymont deosebit de grijuliu faţă de demnitatea personajelor sale. Dacă Simion ori Valer se împăunează prosteşte cu o importanţă al cărei ridicol Pavel Dan îl remarcă intenţionat, realist şi critic, Maciej şi Antek Boryna se comportă cu adevărat demn şi, de aceea, sînt consideraţi ca pilde ce trebuie urmate şi de către cei săraci, precum argaţii Kuba şi Pietrek. Sînt vrednici şi cinstiţi, calităţi care atîrnă greu în aprecierea celorlalţi săteni. Ei ţin la reputaţia lor bună în faţa satului, spre deosebire de Ludovica ori Ana, care, pradă mîniei, nu mai ţin cont de nimeni şi nimic. Maciej Boryna şi Simion Urcan se înghesuie la biserică în primele rînduri. Situaţia, considerată izolat, este absolut identică la ambii scriitori, exprimînd o realitate existentă *de facto*, dar modalităţile descriptive sînt categoric diferite. La Reymont, Boryna ocupă un loc ce i se cuvine cu adevărat, iar Pavel Dan relevă caustic absurditatea purtării emfatice a lui Simion.

Toate aceste tipuri umane sînt prezentate de autor nu în dezvoltare, ci surprinse la un moment dat, evoluţia lor fiind mai mult implicată retrospectiv. Trăsăturile psihologiei lor constituie o situaţie existentă deja

în realitatea socială. Ludovica şi Simion ori Uliana, Todorica şi Suzana sînt aceiaşi de la început şi pînă la sfîrşit. Autorul creează doar situaţii care le ajută să se definească. Este, în parte, ceea ce întăreşte impresia lipsei de epic în desfăşurarea acţiunii. Nu tot aşa se prezintă lucrurile în romanul lui Reymont, în care îndeosebi eroii principali parcurg o gamă variată de stări sufleteşti, care le încheagă o evoluţie sinuoasă de-a lungul existenţei lor. Exemple elocvente constituie transformarea Hankăi, devenită capul casei, ori a lui Antek, care în final împlineşte seriozitatea de gîndire şi acţiune a tatălui său Maciej, pe care îl va înlocui la conducerea gospodăriei.

Starea de spirit pe care o împlinesc personajele lui Pavel Dan reprezintă o treaptă patologică în ordinea psihicului, punctul terminus al acestei dezvoltări fiind Hagi Tudose al lui Delavrancea. Maladia lor are ca punct de plecare o situaţie normală, izvorîtă din spiritul de conservare al omului. În momentul însă cînd teama de a nu rămîne fără sprijin material la bătrîneţe şi puternica tradiţie a „întabulării" evoluează într-o anxietate bolnăvicioasă, cînd prudenţa degenerează în suspiciune, iar posesia de bunuri naşte voluptăţi euforice, raţiunea şi afectul lor intră deja în sfera patologicului. Pavel Dan realizează izolarea lor în planul social prin caricarea trăsăturilor, impresie care la Reymont nu există şi nici nu putea să existe, dat fiind scopul schimbat al autorului. Ţăranii lui sînt şi buni şi răi, indiferent dacă sînt bogaţi sau săraci. Bogătanii lui Pavel Dan, în speţă Urcăneştii, sînt însă dominaţi de însuşiri rele care repugnă cititorului.

Lumea imundă a Urcăneştilor, a cărei îmbîcsire etică se estompează în dosul strălucirii false şi reci a banului, a cărei unică aspiraţie este mirajul îmbogăţirii prin orice mijloace, are drept corolar în literatura nuvelistului ardelean pe „luminătorii satului", de tipul notarului, popii şi dascălului din schiţa *Intelectualii*. O ironie grasă ce atinge deseori spontaneitatea rîsului gîlgîitor vizînd grotescul, precum intrarea în biserica improvizată într-o sală de clasă ş.a., şfichiuieşte totala lipsă de demnitate a acestor prea fragili stîlpi ai moralităţii rurale. Sarcasmul dureros prezent în povestire înfierează absenţa oricăror preocupări intelectuale, a unei lumini care să le învioreze spre un ideal spiritele amorţite de beţie. În jurul acestor „stîlpi putrezea pămîntul", se exprimă sugestiv scriitorul.

Rolul de îndrumători spirituali ai satului reymontian îl îndeplinesc Rocho, preotul şi, într-o măsură, fratele moşierului, care participase alături de popor la ultima revoltă pentru eliberarea naţională. Dacă preotul mai este apostrofat de cîteva ori de cei săraci că nu se interesează de ei, deoarece nu mai are de ce să-i jupoaie, Rocho mai ales este zugrăvit cu simpatia impusă de convingerea poporanistă că ţărănimea va reuşi să-şi facă singură dreptate, chiar în detrimentul altor clase sociale, dacă va fi călăuzită de conducători înţelepţi. Este o afirmare deschisă a necesităţii apostolatului intelectualilor în mediul agrest în scopul ridicării culturale şi implicit materiale a ţărănimii. Rocho şi preotul sînt totdeauna receptivi la frămîntările satului, desigur avînd în atenţie în primul rînd pe primii gospodari. Ei aplanează conflictele şi alină în

limitele posibilităţilor lor, reduse de altfel, durerea celor loviţi de nenorocire. Intervenţiile lui Rocho, ale preotului ori ale fratelui moşierului, deşi aparent întîmplătoare, se încheagă distinct în subtextul romanului pe direcţia ideologiei poporaniste, care i-a servit drept suport conceptual lui Reymont. De aci contrastul vădit dintre Pavel Dan şi Reymont în descripţia intelectualilor satului. Observaţiile critice asupra faptelor narate le sugerează Pavel Dan prin utilizarea posibilităţilor variate pe care le oferă modalitatea satirei. De cele mai multe ori efectele comice sînt rezultatul alăturării unor situaţii ridicole prin opoziţia elementelor ce le alcătuiesc : „Notarul, foarte atent la ce spunea părintele, îşi pusese mîna la ureche în formă de pîlnie şi se uita la nişte ciori de pe un salcîm de la poartă gîndindu-se cum le-ar putea împuşca mai bine. Căscînd de-i pîrîiau fălcile, se bătea cu palma peste gură, scuzîndu-se politicos : — Te rog să mă ierţi, dar asta-i din cauza reumatismului primit în război. Spune mai departe. Vorbeşti interesant, foaaarte interesant". Situaţiile de acest fel, prezente şi în *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* şi *Priveghiul*, dar abundente cu osebire în *Intelectualii*, sînt dintre cele mai reuşite artistic. Un alt procedeu îl constituie folosirea unei fraze ditirambice, în maniera caragialescă, implicînd contrastul, dar neapăsînd asupra lui : „Domnule notar — se înfurie şi dascălul — dumneata care spui că ai făcut curte împărătesei Zita (notarul se lăuda că a fost logodit numai cu o prinţesă) trebuie să ştii că într-o ţară civilizată cum e a noastră nu se ia nici o hotărîre importantă fără să nu se consulte poporul. Dictatura e forma de guvernămînt a laşilor. Noi nu o suferim". Întrebuinţînd separat sau împletite aceste forme de acuzare la modul satiric, cărora li s-ar mai putea adăuga şi altele, precum aceea a aluziei sarcastice : „Dascălul, oh, ăsta e un intelectual. Cum să se ocupe el de treburi de astea, să cheme femei la lipit, să-şi pună sluga ori pe altcineva să mături şcoala? Asta-i treaba comitetului şcolar; el are destul de furcă cu educaţia propriu-zisă", a apropierilor burleşti şi, mai rar, a comicului de expresie, Pavel Dan alcătuieşte un rechizitoriu tăios la adresa „solilor culturii şi civilizaţiei (...) pe care oraşul îi împlîntase cu forţa în pămîntul sănătos al satului". Este, într-un fel, o replică la obiect dată credinţelor poporaniste, care s-au vehiculat şi la noi cu destulă stăruinţă. Căci comicul lui Pavel Dan nu este niciodată pur umoristic. Scriitorul îl utilizează de regulă pentru a acuza. Rîsul pe care îl provoacă, deşi sincer, nu e şi cerebral, veselia se consumă la suprafaţă. Umorul lui expresiv, de factură ţărănească, exprimat în forme directe şi îngroşate, este îndreptat împotriva relaţiilor sociale, care au favorizat dezvoltarea acestor diformităţi etice, vizînd clasa ahtiată după avere a „gazdelor" din Transilvania. Păstrînd proporţiile, în acest umor al prozatorului este ceva din comicul amar al lui Molière, cu tot rîsul nesilit ce se degajă din comediile acestuia. Faţă de realităţile sociale care îi repugnă, autorul încearcă un sentiment de tristeţe, nu însă o tristeţe de esenţă melancolică, de tipul acelui „mal du siècle", care caracteriza spiritele franceze către 1800, surprins magistral de Chateaubriand în primul său roman *René*, ci una activă care condamnă. Autorul nu vedea pe atunci o altă soluţie pentru a ieşi din impas. Acest

neajuns se identifică, de fapt, în limitele realismului critic în care se înscrie contribuţia sa literară. Considerînd că Pavel Dan foloseşte cu multă abilitate posibilităţile prozei satirice, realizînd situaţii de un comic intens, bogat în semnificaţii, credem că modalitatea proprie a temperamentului său artistic este stilul sobru, concis, pe care se grefează armonios un umor de factură populară şi acesta serios în esenţă. În acest sens se apropie mai mult de robusteţea stilistică a lui Rebreanu decît de Slavici ori Coşbuc. Treptat scriitorul ar fi renunţat la duritățile excesive prezente pe alocuri, ajungînd la o expresie calmă şi lapidară, care să exprime un conţinut dens. Pavel Dan se deosebeşte deci şi ca manieră stilistică de Reymont, care scrie mai lustruit, mai voit frumos, rezultat al contactului nemijlocit cu literatura modernistă a timpului. La scriitorul român fiecare cuvînt îşi are ponderea specifică în exprimarea scurtă, sobră, uneori aspră a ideii, stilul celui polonez se remarcă printr-o migală descriptivă care nu diluează totuşi epicul strîns al desfăşurării acţiunii.

Curaţi sufleteşte, cinstiţi, în satul transilvănean au rămas numai cei asupra cărora pămîntul şi banii nu au nici o putere, cei săraci ca tatăl profesorului (*Zborul de la cuib*), Precub (*Precub*) şi Jufa (*Jufa*) şi Şuta (*Priveghiul*). Dar bătrînul din *Zborul de la cuib* a dus o viaţă în care „n-a străfulgerat nici o bucurie, nici un rîs necernit de cărbunele grijii", Precub este un înşelat, iar Toader un nedreptăţit de purtarea inumană a soţiei şi a fiicei sale. Este o afirmaţie indirectă, dar răspicată, precum că într-o ambianţă socială care se dezvoltă sub auspiciile capitalului efortul unei munci oneste este sortit eşecului. În numele protestului autorului, Şuta, într-o scenă ingenios construită, cu semnificaţii care depăşesc perimetrul îngust al faptului narat, condamnă josnicia Todoricăi şi a Suzanei, care l-au dus pe Toader la sinucidere. Dragostea profundă a lui Pavel Dan faţă de omul simplu şi mărunt, obidit şi înlănţuit de sărăcie, este manifestă şi în căldura şi înţelegerea cu care caută să le reliefeze valorile morale, să le promoveze şi să le afirme în literatura sa. Reymont face şi el la fel, deşi nu se opreşte decît din fugă asupra lor. Cu toată mizeria pe care o îndură din pricina inechităţii sociale, ei rămîn cu sufletul nealterat de zgura patimilor. E o timiditate naivă la moşul Jufa, care merge tematic pe linia *Proştilor* lui Rebreanu, dar şi o delicateţe în forme simple în purtarea Nastasiei (*Banii*) faţă de Uliana, al cărei soţ, Costan, îi furase păsările. Uneori, e adevărat mai rar, simplitatea aceasta încrezătoare degenerează într-o apatică pasivitate, ca la Toader, ori într-o atitudine de expectativă, ca în cazul sătenilor care asistă la cearta Ludovicăi cu Ana. Comentariul femeii din căruţa care trecea pe lîngă casa Urcăneştilor seamănă izbitor cu cel al argatului Kuba faţă de încăierarea dintre Antek şi tatăl său. Şi într-un caz şi în altul se desprinde ideea că se bat de prea mult bine. Ar fi însă pueril să considerăm acest amănunt cu totul lipsit de semnificaţie, ca şi coincidenţa că Urcan bătrînul cerşeşte întocmai ca Bylica, tatăl sorei Hankăi, drept argument determinant în stabilirea unei influenţe de creaţie. Evident că această „imposibilitate" de a reacţiona se conjugă cel mai adesea în mediul rural cu o resemnare ce are rădăcini mistice, hrănită premeditat de reprezentanţii sacerdoţiului şi dezvoltată pînă la forme groteşti de fan-

tezia poporului (*Ursita* şi, mai ales, *Copil schimbat*). Este acea credinţă într-o fatalitate imanentă care caracteriza pînă mai ieri conştiinţele ţărăneşti, încătuşîndu-le libertatea de acţiune şi gîndire. Relevînd cu acuitate această latură, şi nu minoră, a înapoierii în care era ţinut satul în trecut, scriitorul întregeşte şi explică dintr-un alt unghi de vedere psihologia ţăranului: superstiţiile determinate de ficţiunile religioase. Şi ţăranii lui Reymont sînt religioşi, însă credinţa reprezintă pentru ei o necesitate sufletească, emoţională, care le înrîureşte spontan viaţa, pe cînd la Pavel Dan convingerile religioase rămîn oarecum un element de decor, exterior intimităţii psihice. Din această perspectivă se întregeşte şi lămurirea atitudinii deosebite a celor doi scriitori faţă de persoana, rolul şi prestanţa reprezentantului bisericii: preotul. Şi sub acest raport Pavel Dan se alătură mai mult lui Rebreanu decît lui Reymont, cauza constînd în realităţile sociale şi geografice diferite. Deprinderile prea laice ale popei Podişcă din Podbeală îl fac pereche potrivită pentru cel din Runc ori Vărarea din *Ion*. „Consideraţia" de care se bucură în opinia ţăranilor ardeleni nu se poate nicidecum măsura cu stima care înconjură pe preotul catolic din Lipce.

Simplitatea şi modestia ţăranilor lipsiţi de iugăre din creaţia lui Pavel Dan se împlineşte cu o demnitate parcă înnăscută, proprie firii lor, lipsită de ostentaţie. Dacă Simion şi Valer Urcan afişează ipocrit în faţa săracilor o poză menită să le menţină „prestigiul" de oameni cu stare, dar care nu reuşeşte să le ascundă îngîmfarea ce îi înăbuşă, Cîrjă, din schiţa cu acelaşi nume, ca şi Sofron, sluga bogătanului Busuioc din *Pădureanca* lui Slavici sau ca Ion din povestirea lui Vlahuţă (*Ion*) reacţionează natural la insultele celor din jur, neîngăduind nimănui să-l jignească. Tăcut şi liniştit în exterior, ca şi cum nu s-ar fi întîmplat nimic neobişnuit, cu calmul omului sigur pe sine, îşi face singur dreptate, pedepsind aspru pe gazda ce-l lovise. Aceste calităţi caracterologice sînt proprii şi ţăranilor reymontieni, cu deosebirea că în opera romancierului polonez le pot avea atît cei avuţi cît şi cei fără pămînt.

Consacrat aceloraşi realităţi sociale, zugrăvite de astă dată în retrospectiva istoriei, *Iobagii*, nuvelă premiată în 1936 la un concurs iniţiat de ziarul clujean „România nouă", aduce un aspect inedit pentru creaţia lui Pavel Dan. Reymont a scris şi el nuvele şi romane cu teme extrase din istoria zbuciumată a ţării sale. Se remarcă îndeosebi trilogia *Anul 1794* (1913—1918), evocînd împrejurările în care s-a produs a doua împărţire a Poloniei şi răscoala condusă de Kościuszko. De amintit că autorul evidenţiază şi aici intervenţiile salutare ale ţărănimii. Pavel Dan nu putea să cunoască acest roman, deoarece în limba germană a fost tradus doar primul volum în 1927, iar în franceză nici unul. O versiune rusă, apărută în 1924—1925, şi una în limba cehă în 1925—1926 îi erau inaccesibile. În consecinţă, eventualele asemănări comparative pe linie tematică, în acest caz cert întîmplătoare, nu fac decît să demonstreze o dată mai mult talentul de sine stătător al lui Pavel Dan. Referirile substanţiale se leagă în esenţă de procedeele artistice folosite pentru descrierea ţăranilor în acţiune, aşadar tot prin filiera romanului rural. Dacă în celelalte lucrări semnalam modalitatea indirectă de a scoate în

evidenţă conflictul social, aici acesta se impune în primul plan al naraţiei. Autorul îşi îndreaptă atenţia asupra unui moment dramatic din istoria poporului român : răscoala lui Horea, Cloşca şi Crişan din 1874, localizînd cadrul acţiunii într-un sat de iobagi aflat sub stăpînirea baronului Toroczkay. Îngustarea geografică a cadrului nu ştirbeşte semnificaţiile larg sociale, deoarece talentul viguros al scriitorului a selectat din elementele brute ale realităţii faptele cele mai concludente, caracteristice pentru oricare sat de iobagi de pe plaiurile ardelene. În relevarea revoltei, Pavel Dan insistă îndeosebi asupra condiţiilor care au hotărît izbucnirea violentă a nemulţumirilor ţărăneşti, desfăşurarea propriu-zisă a acţiunii răsculaţilor încheindu-se cu ospăţul flămînzilor la lumina castelului în flăcări. Pentru a motiva în planul artistic declanşarea răscoalei, autorul împlineşte un tablou sumbru al condiţiilor inumane în care erau obligaţi iobagii să muncească pe moşiile magnatului. Dumitru este bătut crunt pînă-şi dă sufletul numai pentru că întîrziase la arat, după ce fratele său, Filimon, rămăsese cu mintea zdruncinată din pricina bătăii căpătate de la şpanul Ianoş. Unui flăcău din sat, un husar din garda castelului îi luase logodnica cu forţa, căsătorindu-se cu ea etc. Este impresionant tabloul femeilor care spală cînepa sub supravegherea „oblăduitoare" a slugilor boiereşti : „Din vreme în vreme ieşea cîte o femeie din apă, cu hainele prinse de trup şi faţa stropită de apa murdară. Se apleca asupra coveţii în care plîngea copilul mic. Sînul ud şi strîns de frig mirosea a cînepă topită, a mîl şi a apă stătută. Copilul îl lua în gură, îl lăsa şi se uita în ochii mamei plîngînd. Parcă ar fi vrut să întrebe : Mamă de ce ţi-e sînul ud, de ce-ţi tremură trupul? Femeia, străbătută de fiorul rece al vîntului, se supără :

— Suge odată, că aici te las !

Acum i se părea că în apă e mult mai cald decît afară. Copilaşul îşi freca ochii cu mînuţa uscată şi cu întreruperi şi plîns se apuca de supt.

La răstimpuri ieşeau din apă femei în vîrstă, cu trupuri istovite pe ale căror picioare se vedeau vinele groase ca degetul, ieşeau încet şi se aşezau frînte pe pămîntul rece.

— Vai, nu mai pot. Mor !

Dar zbirii curţii îmbrăcaţi în blănuri le îmboldeau cu piciorul în apă zicîndu-le :

— La lucru, că nu mergeţi acasă pînă nu isprăviţi".

Că purtarea aceasta neomenească avea să-şi afle o binemeritată răsplată din partea iobagilor nobilii nu se aşteptau. Îi disprefuiau prea mult pe ţărani ca să-i creadă capabili de o cît de slabă împotrivire faţă de cei care-i ucideau. Îi socoteau nişte primitive unelte cuvîntătoare, apropiate de condiţia animală. În acelaşi mod se comportă şi magnaţii din *Anul 1794*, romancierul explicînd astfel fuga ţăranilor iobagi de pe moşiile lor şi înrolarea în armata lui Kościuszko, care le făgăduia libertatea. Dar, cînd nedreptăţile s-au acumulat, a fost suficientă o scînteie ca vîlvătaia mîniei să irumpă nimicind totul : tradiţie de veacuri, legi şi asupritori. În apăsarea asupra elementului acesta destructiv este ceva din insistenţa naturalistului. Scena în care baronul Toroczkay şi şpanul

Ianoş sînt tăiaţi pe capra de tăiat lemne cu ferăstrăul este înfiorătoare şi, deşi motivată în planul faptelor prin cruzimea animalică a celor doi faţă de iobagi, pare întrucîtva neverosimilă, mai ales că episodul are loc la porunca lui Cloşca, reprezentînd mai puţin un impuls spontan de răzbunare al mulţimii nestăvilite.

În reconstituirea evenimentelor de la 1784, Pavel Dan ajunge la atmosfera epocii mai mult printr-o intuiţie de ordin emoţional, apropiată ca factură de cea sadoveniană, decît printr-o cercetare temeinică a documentelor istorice, cum au procedat de pildă Camil Petrescu sau Reymont. În centrul nuvelei se află masa ţăranilor, pe care scriitorul o zugrăveşte în unele scene cu priceperea unui Rebreanu. Dar, spre deosebire de *Răscoala* lui Rebreanu, unde în primă atenţie a expunerii se impune masa în acţiune, într-adevăr magistral definită artistic, iar tipurile se estompează într-un plan cu totul secundar, în *Iobagii* tumultul cetelor de revoltaţi nu alterează contururile chipurilor singulare. Tot aşa, în *Ţăranii*, imaginea încăierării, care se încinge în pădure între sătenii din Lipce şi argaţii boierului, este închegată de Reymont folosind pasta descriptivă în proporţia cuvenită, pentru a reliefa intervenţiile grupului în ansamblu, dar şi ale unităţilor componente. Contururile gloatei încleştate în luptă se remarcă printr-o intensitate de loc întunecată de aceea în care sînt zugrăviţi fruntaşii Maciej şi Antek Boryna. Şi este interesant că autorul, contrar lui Reymont în episodul pomenit, nu zăboveşte în reliefarea conducătorului răscoalei din acest sat, a lui Ion Oargă, ci se opreşte cu vădită preferinţă asupra individului anonim. În mintea cititorului stăruie vie figura sugestiv alcătuită a văcarului Popuţa, care îşi satură opincile de unsoare, jucînd într-un butoi din cămara tixită cu bunătăţi a baronului şi răzbunîndu-se în felul acesta naiv, dar nu mai puţin semnificativ, pentru toţi anii de foamete.

Nuvela este evoluată şi stilistic. Descripţia peisajului este creionată sumar prin reliefarea cîtorva elemente semnificative, se dezvoltă pe linia convertirii imaginii vizuale într-un fapt de conştiinţă socială : „La picioarele lor, pe o vale străjuită din trei părţi de dealuri pietroase se înfiripase satul. O pădure de salcîmi în umbra cărora un popor necăjit şi-a durat bordeie acoperite cu stuf, cu paie. Ici-colo prin acoperişuri ieşea fumul alburiu de balegi şi gunoaie. Satul se urca neputincios pe coastele dealului, agăţîndu-se parcă înadins pe locurile înalte, prăpăstioase. Locurile bune din sat erau împrejmuite cu garduri, arate proaspăt. Grădinile astea erau în folosinţa oamenilor, a servitorilor curţii".

Cu toate aspectele discutabile — ponderea se deplasează uneori asupra aspectului naţional al conflictului ş.a. —, *Iobagii* este singura nuvelă care oferă o finalitate revoluţionară tonului protestatar al autorului, implicînd revolta poporului opresat. Această concluzie care rotunjeşte într-un fel, viziunea artistică a autorului se datoreşte mai mult unei intuiţii a talentului decît unei concepţii unitare asupra evoluţiei sociale.

Pavel Dan desfăşoară prin faţa cititorului o lume rurală autentică. Chipurile de ţărani îmbogăţiţi, ca Urcăneştii, ori săraci, ca Precub, sînt reliefate cu vigoare. Priceperea cu care le descrie preocupările, obiceiurile şi credinţele, limbajul pigmentat cu expresii pitoreşti şi cu elemente

din cultura folclorică vădesc un real talent. Autorul surprinde cu acuitate sentimentele care animă conștiința țăranului înaintea morții, de pildă, relevînd osmoza existentă între psihologia lui și elementele din ordinea casnică ce-l înconjură. Cel mai adesea regretele sînt legate de cei părăsiți sau de lucrurile din imediata apropiere (*Zborul de la cuib*): „S-a așezat cu coatele pe tîrnaț și se uita, se uita. Se uita așa de lung la toate, ca și cum ar fi știut că le vede pentru cea din urmă oară.

S-a uitat la fîntînă, apoi s-a dus la șură și s-a uitat la plug, la grapă ... I se duceau ochii pe toate". Înainte de a muri pe țarina proaspăt arată, în care parcă se semănase pe sine însuși, Maciej Boryna face și el aproape inconștient o ultimă trecere în revistă a inventarului de muncă. Bătrînul din *Zborul de la cuib* face aceasta pentru a-și lua un ultim adio de la lucrurile pe care le simte ca pe niște ființe dragi, crescute din el însuși, Boryna, în schimb, este mînat de o obișnuință instinctivă spre ogorul care, în slabele pîlpîiri de luciditate ale conștiinței lui de gospodar sîrguincios, se cerea semănat. Imaginea sumbră a promiscuității în care-și duc viața săracii satului este sugerată printr-o descripție concisă, dar veridică a interioarelor în care locuiesc (*Noaptea*, *Jufa* etc.). În zugrăvirea cadrului în care acționează personajele autorul merge pe linia unei simbolistici cu dublă direcție. Pe de o parte personificarea unor elemente naturale sau noțiuni abstracte, care vivifică și dinamizează peisajul, mergînd adesea pînă la halucinant — și în această privință se apropie și de Rebreanu, dar, cel puțin în egală măsură, și de Reymont: „toamna cu iarbă verde în părul cărunt, bătrînă, șchioapă, cu un ochi de tînăr și altul de bătrîn, udă ca scoasă din fundul apelor, se ivi într-un lan de porumb tînguind ascuțit, plîngător"; „vestea sări din mijlocul curții pe poartă și bătu din aripi țipînd ascuțit", pe de alta, îmbogățirea și schimbarea ordinii de percepție fiziologică a noțiunilor: „picăturile cădeau limpezi"; „cîntecul lui părea rostogolirea unui ban de argint pe fundul unei căldări de aramă"; „balele batjocurii" etc. Descripțiile de natură sînt rare și realizate cu maximum de concizie verbală. Scriitorul vede însă peisajul, a cărui colorație o redă concentrat, într-o pastă groasă, masivă: „Cu mîna streașină la ochi, se uita departe, spre casa al cărei acoperiș de țiglă roșie era ca o uriașă floare de mac în mijlocul lanurilor de porumb". Raritatea și concizinea tablourilor de natură se explică la Pavel Dan prin temperamentul artistic propriu, fundamental diferit de cel al lui Reymont, care se mișcă dezinvolt în ample și migăloase descrieri de natură. Pe această latură se poate semnala o mai mare asemănare cu Rebreanu decît cu Reymont. Frecvența impresionantă a imaginilor cîmpenești în *Țăranii* se lămurește, în altă ordine de motive, și prin mobilurile ideologiei poporaniste care, se știe, presupunea împlîntarea organică a omului într-un cadru natural, care să-i asigure o dezvoltare armonioasă. Obsesia de cenușiu și negru, prezența unor elemente caracteristice recuzitei romanticilor în zugrăvirea unei atmosfere de multe ori macabre: strigoi, cimitir, înmormîntări, întuneric, diavoli etc. sînt rezultatul modului caracteristic de a simți natura al prozatorului ardelean. Căci dacă în viziunea socială Pavel Dan este un realist cu puternice accente critice, în receptarea și mai ales în folosirea ambianței naturale este precum Reymont, aceasta

însă prin filiera simbolistă, de cele mai multe ori un romantic. O imaginaţie fecundă cu aplecare evidentă spre fantasticul romantic îi facilitează realizarea unor situaţii în care predomină ficţiunea, altoită însă pe amănuntul concret şi real: înmormîntarea bătrînului Urcan, schimbatul copilului (*Copil schimbat*) etc.

O preocupare tematică secundară, atît ca întindere cît şi ca nivel artistic, o constituie schiţele a căror acţiune se desfăşoară în mediul citadin. Cele mai multe se înscriu pe o orbită biografică, transfigurînd artistic atitudinea critică a autorului faţă de practicile meschine şi vetuste ale instrucţiunii burgheze (*Vedenii din copilărie*, *Pedagogul*, *Corigenţe*) şi faţă de lipsurile materiale care îi doboară pe cei săraci şi îndrăzneţi la învăţătură (*Studentul Livadă*, *Drumul spre casă*, *Noaptea*). Reymont n-a evocat nicăieri în creaţia sa secvenţe din anii de şcoală, aşa că elementele de comparaţie lipsesc. Tematic toate aceste schiţe ordonate cronologic alcătuiesc o imagine foarte apropiată de cea realizată de Vlahuţă în *Din durerile lumii*. Evident, poate fi vorba doar de o simplă coincidenţă, nu este însă cu totul exclus ca Pavel Dan să fi fost influenţat întrucîtva de Vlahuţă, a cărui personalitate jucase un rol de seamă în literele româneşti tocmai în perioada care precedă creşterea şi afirmarea talentului nuvelistului ardelean. Vlahuţă apasă stilistic îndeosebi asupra introspecţiei psihologice, în schimb la Pavel Dan un rol mai mare îi revine ambianţei umanizate. O galerie sinoptică de profesori osteniţi de viaţă, de intelectuali rataţi, de medici inumani, neînsufleţiţi de nici un ţel măreţ, care să confere un sens, o noblеţe, activităţii diurne, portretizaţi incisiv, oferă cititorului un tablou trist al învăţămîntului din vremile apuse. Este prezentă în schiţele pomenite o anume nostalgie după vatra părăsită a satului, ce are drept suport, ni se pare, ideea de nuanţă poporanistă că oraşul ofileşte fizic şi moral pe ţăranul curat sufleteşte şi încrezător. O astfel de prezentare a mediului orăşenesc, împletită cu descripţia realistă a lumii rurale, îl duce intuitiv pe scriitor la concluzia unui impas social, a cărui rezolvare o schiţează doar, retrospectiv, în *Iobagii*.

Literatura lui Pavel Dan, prin preocupările tematice îmbrăţişate şi perspectiva din care se apropie de realităţile sătesti, se înscrie în rîndul prozei ardelene de bună tradiţie, dense, cu o desfăşurare lentă, dar închegată. Aspecte din cele esenţiale ale universului ţărănesc dintre cele două războaie sînt reliefate cu vigoare şi talent. Viziunea artistică a scriitorului este bine împlinită în toate laturile. Nu este suficient de solid statornicită. Neajunsurile operei sale reprezintă doar inconsecvenţe, precum în problema naţională sau a religiei. În *Priveghiul*, de pildă afirmă că „ungurii, românii, tot oameni sînt; la nevoie cată să se ajute", iar reprezentanţii religiei sînt cel mai adesea zugrăviţi critic: graşi, lacomi, infatuaţi şi obtuzi. Întreaga proză a lui Pavel Dan alcătuieşte, de fapt, o pledoarie convingătoare îndreptată acuzator împotriva setei neostoite de avere, care închirceşte omul, lăsîndu-l pradă instinctelor egoiste, împotriva nedreptăţilor sociale.

Deşi s-a stins prematur, Pavel Dan a avut o lectură întinsă. După mărturiile unora dintre contemporanii care l-au cunoscut îndeaproape, printre autorii preferaţi figurau nume ilustre, ca L. Tolstoi, Ibsen, Knut

Hamsun, R. Rolland, Papini [9], Maupassant, Turgheniev, Gogol, Dostoievschi, Mickiewicz [10], Reymont, I. Bunin [11] ş.a. Adîncirea clasicilor literaturii universale l-a ajutat să-şi formeze gustul şi să înţeleagă că perenitatea frumosului artistic îşi află izvorul în exprimarea eternului omenesc. Arta lui Pavel Dan, atîta cît ne-a rămas, este însă profund personală, prin urmare distinct deosebită a marilor creatori pomeniţi. Cercetarea întreprinsă dovedeşte că pînă şi asemănările cu Reymont, atît de pregnante la prima vedere, nu converg nicidecum spre concluzia unei influenţe directe şi determinante asupra prozatorului ardelean. Simpla comunitate a ambianţei sociale zugrăvite — satul — şi similitudinile întîmplătoare care decurg de aici constituie coincidenţe pur formale ce se pot depista, aceleaşi sau altele, în oricare altă operă, care circumscrie preocupări identice. Marile teme au o circulaţie geografic nelimitată, dar cuprinderea artistică rămîne totdeauna concretă şi individuală. Motivul Lenore, comun atîtor romantici, poartă de fiecare dată pecetea geniului respectiv. Poemul *Visul* de T. Şevcenko este în cîteva locuri asemănător cu *Străbunii* lui Mickiewicz, dar asta nu înseamnă că Şevcenko l-a copiat pe Mickiewicz.

La deosebirile provenite din intenţii ideologice şi temperamente artistic specifice, deosebiri pe care, vizînd o argumentare cît mai completă, le-am relevat cu anume ostentaţie, uneori mergînd pînă la amănunte inexpresive, poate, se adaugă încă un element important, de care trebuie să ţinem seama pentru afirmarea originalităţii scriitoriceşti a lui Pavel Dan. Şi la Rebreanu şi la Pavel Dan, susţineam şi în studiul citat, pămîntul este rîvnit cu patimă neostoită pentru posibilităţile economice pe care le reprezintă. În felul acesta ataşamentul săteanului faţă de ogor ne apare perfect explicabil în ordinea raţională. La Reymont însă, în afara foloaselor practice, legătura cu lotul de muncă are şi resorturi emoţionale. Intuind înrudirea în planul universal al materiei, ţăranii au presentimentul apartenenţei directe la natură, în cadrul căreia pămîntul este elementul principal. Tocmai de aceea pămîntul este nu numai socotit, ci şi simţit ca o mamă, care alină cu dragoste suferinţele copiilor ei. Dincolo de implicaţiile mistic panteiste, transpare aici şi intenţia autorului de a demonstra ideea poporanistă potrivit căreia omul de la ţară nu se poate desprinde de ţarina de care este organic înlănţuit material şi afectiv.

Iată dar că, deşi prezintă firesc unele asemănări inerente cu cei ai lui Reymont ori Rebreanu — nume străine şi româneşti s-ar mai putea înşira multe — ţăranii descrişi de Pavel Dan sînt autentici şi originali, fapt de care era, şi nu se putea să nu fie, conştient însuşi autorul. Într-o scrisoare către Ovidiu Papadima [12] scria destinatarului: „Să nu te miri

---

[9] Ion Chinezu, *Prezentare* la vol. Pavel Dan, *Urcan bătrînul*, Ed. Fundaţiilor, Bucureşti, 1938.

[10] N. Comşa, *Amintiri şi ecouri dintr-o conversaţie abia începută*, IV, în „Tribuna", Braşov şi Cluj, an II, 1942, nr. 501 (12 dec.), p. 2.

[11] N. Albu, *art. cit.*

[12] Citat după Ovidiu Papadima, *În amintirea lui Pavel Dan*, în „Tribuna", Bucureşti, 1 dec. 1943, p. 48.

de firea ţăranilor mei, care nu sînt nici ca ai lui Rebreanu, nici dulci ca ai lui Coşbuc şi Slavici. Sînt ţărani de pe Cîmpia Transilvaniei, nevăzuţi încă de nimeni". Locul pe care şi l-a consacrat astfel în istoria literaturii române este pe deplin meritat.

ПАВЕЛ ДАН И ВЛ. РЕЙМОНТ

РЕЗЮМЕ

Поскольку в кругу специалистов было высказано предположение о том, что роман Реймонта «Мужики» оказал влияние на Павла Дана (как и на Ребряну), автор статьи дает краткий обзор творчества трансильванского прозаика, выявляя там, где это возможно, черты сходства и различия, которые сближают его с польским писателем или противопоставляют их друг другу.

Иное художественное освещение жизни деревни (типы крестьян и в особенности сельских интеллигентов) — естественный результат изменившейся эстетической концепции, — как и полностью отличающаяся стилистическая манера свидетельствуют о бесспорной самостоятельности и оригинальности румынского писателя.

Свои выводы автор подтверждает многочисленными примерами.

PAVEL DAN ET W. REYMONT

RÉSUMÉ

L'hypothèse d'une influence des «Paysans» de Reymont ayant été émise, de même que pour Rebreanu, sur l'œuvre de Pavel Dan, par les cercles de spécialité, l'auteur de cet article se propose de passer rapidement en revue l'œuvre du prosateur transylvain, tout en soulignant, chaque fois que l'occasion se présente, les ressemblances ou les différences qui le rapprochent ou qui l'éloignent du romancier polonais.

La réalisation artistique toute différente du milieu rural (les types de paysans et surtout d'intellectuels ruraux), — conséquence directe d'une conception esthétique modifiée, — à laquelle il faut ajouter une manière stylistique fondamentalement différente, tout ceci atteste incontestablement l'indépendance de création du nouvelliste roumain.

Cette conclusion est soutenue par de nombreux exemples.

EMINESCU — documente noi (II)

DE

GEORGE MUNTEAN

XXI

Bucureşti 1883 iulie 12/24

Stimate Domn [1],

Starea jalnică a D-lui Eminescu şi bunăvoinţa Domniei-Voastre îmi vor scuza, poate îndrăzneala d-a Vă informa în privirea Lui şi d-a Vă supune apreţierii D-niei Voastre gîndirile cîtorva din amicii săi.

Asară l-am văzut şi după afirmările doctorului şi după toate cîte am putut observa noi, boala înaintează agravîndu-se. Să află — aproape neîntrerupt — foarte agitat. Pronunţă puţine idei şi foarte multe vorbe, care nu aparţin nici unei limbi şi pe care le forţiază a se rima în pentə şi hexametru. Din mai mulţi cîţi l-am văzut pe nici unul nu pare a ne fi cunoscut. Ne-au succes însă, prin mîngăieri a-l linişti puţin şi întrebîndu-l dacă e supărat pe amicii săi ne-au răspuns că : „nu". Arătîndu-i că în curînd să va însănătoşia ne-au zis c-un accent plin de durere : „Vedeţi, nu mai ştiu nici o limbă", şi de-aci înainte au început iarăşi în pentametru privindu-ne cu asprime şi nesuferind a-l privi mult în ochi.

Cam aceasta e starea lui de pînă azi şi pe care doctoru ne-au declarat — cu ocazia achitării locuinţei — că n-ar privi-o chiar ca grea dacă n-ar esista complicaţia boalei în familie. Cu toate acestea ne-au lăsat încă bună speranţă şi în unii din amicii lui s-au stabilit convingerea : „că trebuie să se întrebuinţeze toate mijloacele recomandate de ştiinţă spre a-l scăpa".

Cheltuielile necesare să se acopere din cotizaţii lunare de la membrii unui grup, ce să va constitui numai din bărbaţi şi amici cari s-ar simţi dureros atinşi cînd s-ar vedea excluşi de la o asemenea întreprindere.

---

[1] Maiorescu (căruia îi era adresată această menţionată pînă acum scrisoare, dar, din cîte ştiu, încă nepublicată integral nicăieri) a notat pe marginea ei din stînga sus : „Eu în străinătate".

După apreţierile noastre numai în Bucureşti şi Iaşi să poate compta pe 40—50 de amici, ceia ce ajunge.

Odată grupu constituit, cel mai urgent lucru ar fi d-a vedea dacă „aicea" sau „aiurea" i se poate asigura o îngrijire deplină şi mai minuţioasă, observîndu-se maladia pas cu pas şi înfăţişînd-o — după cum cred că se poate — printr-un tablou grafic. În legătură cu proiectata căutare poate că facem bine a Vă mărturisi de pe acum că afară de Bucureşti noi nu cunoaştem specialişti distinşi în această ramură [2].

Mi-am permis, pentru ceiace Vă rog să binevoiţi a mă scuza, a supune acestea la apreţierea DVoastre în speranţia că poate dimpreună cu Domnu Teodore Rosetti (actualmente la moşia D-Sale) veţi aproba acestea gîndiri şi veţi binevoi a lua conducerea intelectuală în încercarea d-a să scăpa un om ca Eminescu [3].

Primiţi Vă rog stimate Domn încredinţarea de stima şi respectu ce Vă port.

Const. Simţion

XXII

Stimate Domnule Maiorescu

Sînt informat de la D-nu Căţă-Niculescu, că fratele meu Michai Eminescu este serios bolnav; vă rog din suflet răspundeţi-mi urgent unde se găseşte ca să vin a-l lua la mine pentru vr-un an şi dacă binevoiţi a-mi arăta adevărata stare materială a lui ca să vin pregătit, căci am vro 200 galbeni într-un loc'i iau şi-i cheltuiesc toţi pentru el.

Terminînd şi-n consideraţia distinsei stime ce-o avea el pentru D-voastră, sînt deplin convins că-n cel mai scurt timp posibil voi primi un răspuns exact de la Dumneavoastre şi ve-ţi îndatora prin aceasta şi pe

Servul Dumneavoastre,
Locot. Eminovitz [1]
Adresa Lt. Eminovici Comandantu Comp. I
din al 9-lea de Dorobanţi
Casarma Aslan la R. Sărat

R. Sărat 1883 Iulie 18 [2]

---

[2] Asta-l va fi stimulat pe T.M. să apeleze la serviciile lui Constantin Popasu, vărul său aflat atunci la Viena?

[3] Ceea ce, cum se ştie, Maiorescu a şi făcut îndată, contribuind totodată discret şi substanţial şi din punct de vedere material la încercarea zadarnică şi poate prea tîrzie de a-l salva pe poet. Aşadar, fără a diminua rolul lui Maiorescu în toată această perioadă, presiunea asupra lui din partea prietenilor poetului e de luat totuşi în seamă.

[1] E vorba, se-nţelege, de Matei Eminescu, fratele mai mic al poetului.

[2] Scrisoarea e adnotată edificator de Titu Maiorescu: „N.B. I-am răspuns, a venit la Bucureşti, a luat din vechia locuinţă a lui Mih. Em. un ceasornic de aur, rămas în păstrare acolo, a venit să mă vadă promiţînd ajutor bănesc pentru întreţinerea bolnavului, dar n-a trimis nimic, şi n-a mai scris nimic, a dispărut. T.M."

Deci ceasul a fost „reclamat" înainte de perioada „recluziunii acestuia la Viena", cum presupunea nu demult Augustin Z. N. Pop în citata sa lucrare la p. 349—350.

XXIII

An Livchen viele Küsse; nächstens hoffe ich ihr zu schreiben

Iassy, 2 September. 83

Lieber Titus,

Die Erkrankung Eminescu's war und bleibt etwas tief Erschütterndes für mich. Ich habe damals gleich an Clara geschrieben — du warst schon fort — und die Meinung ausgesprochen, dass er sofort in eine der besten Hailanstalten des Auslandes gebracht werden müsste. Ich erbot mich, gleich 200 Francs zu schicken, wenn nöthig, viel mehr. Es scheint damals nicht gegangen zu sein, weil Ihr Alle fort wart. Darf ich jetzt dieselbe Meinung ausprechen? Mag er bei Sutzo noch so gut untergebracht sein, für seine Heilung geschiet nichts. Clara schrieb mir öfter über ihn, über diese und jene neue Erscheinung, und dass er verloren sei. Aber was wissen wir, was wissen eigentlich alle Bukarester Aerzte zusammen darüber? Der Mann ist es doch werth, dass nichts unversuct bleibe, ihn zu retten. Clara schtieb mir, nach deiner Rückkehr werde vielleicht etwas geschehen, und dass ich dann das Meinige an Geld beitragen könnte. Darf ich um eine Benachrichtigung bitten? Ich möchte dich nicht bemühen, da du so beschäftigt bist. Aber vielleicht könnte mir Livia ein paar Zeilen schreiben; nur um eines bitte ich: dass sie mir deine Meinung mittheile.

Dein Brief habe ich in Kissingen erhalten, konnte aber deine Anweisungen nicht benützen. Von dem Bezeichneten kenne ich nur das herliche Salzburg, und zwar habe ich mich auf der Hinreise einen Tag da aufgehalten. Ich wohnte richtig im Hôtel de l'Europe und richtig im 3-ten Stok — der 3-te Stock dieses Hotel's ist ja wegen der Aussicht berühmt. Ich hatte da das Zimmer 84, und die Aussicht war so überaus wundervoll, dass vas ebenfalls ausgeführte Besteigen des Mönchberges eigentlich Schöneres nicht bietet. Ausserdem habe ich das Mozarteum besucht — bei meiner Pietät für die Spuren grosser Todter für mich interessant — und flüchtig das Museum, und das war alles. Hellbrun kann ich also nicht.

Ob wir solche Reisen jemals zusammen machen werden? Sagen wir getrost: nie! Reisen wir doch aus verschiedenen Gründen, zu verschiedenen Zwecken, und ist doch auch manches Andere an uns verschieden.

Emilie

Traducere

Multe sărutări pentru Livchen, sper să-i scriu data viitoare.

Iaşi, 2 septembrie 83

Dragă Titus,

Îmbolnăvirea lui Eminescu a fost şi rămîne pentru mine ceva adînc tulburător. Atunci am scris de îndată Clarei — tu erai deja plecat —, exprimîndu-mi părerea că ar trebui imediat internat într-unul din spitalele cele mai bune din străinătate. M-am oferit să trimit imediat 200 de franci, iar dacă ar fi nevoie şi mai mult. Se pare că atunci nu s-a putut deoarece eraţi toţi plecaţi. Pot să-mi exprim acum aceeaşi părere? Poate să fie el găzduit oricît de bine la Sutzo, pentru sănătatea lui nu însemnează nimic. Clara mi-a scris deseori despre el, despre unul sau altul dintre noile fenomene şi despre faptul că este pierdut. Dar ce ştim noi, ce ştiu de

fapt toţi medicii bucureşteni la un loc despre asta? Omul merită totuşi ca să nu rămînă nimic neîncercat din ceea ce l-ar putea salva. Clara mi-a scris că după întoarcerea ta se va încerca probabil ceva şi că să contribui atunci cu partea mea de bani. Pot să te rog pentru o înştiinţare? Nu vreau să te ostenesc, deoarece eşti aşa de ocupat. Dar poate că ar putea Livia să-mi scrie cîteva rînduri; un singur lucru te rog: ea să-mi comunice părerea ta.

Scrisoarea ta am primit-o în Kissingen, n-am putut însă să folosesc indicaţiile tale. Din cele descrise cunosc doar splendidul Salzburg, şi anume m-am oprit la ducere o zi acolo. Am locuit într-adevăr la Hotel de l'Europe şi într-adevăr la etajul 3 al acestui hotel, fiind vestit pentru perspectiva sa. Am avut camera 84 şi perspectiva era atît de peste măsură de minunată, încît nici urcuşul pe care l-am făcut pe Mönchberg nu oferă ceva mai frumos. Afară de asta am vizitat Mozarteumul — foarte interesant pentru pietatea pe care o port urmelor marilor morţi —, rapid muzeul şi asta a fost tot. Hellbrunul nu-l cunosc deci.

Vom face oare vreodată asemenea călătorii împreună? Să spunem cu siguranţă: niciodată!

Călătorim din motive diferite, în scopuri diferite, şi mai sînt şi alte lucruri diferite în noi.

Emilie [1]

XXIV

Iubite D-le Maiorescu!

Cu poşta de eri v-am trimis 350 fr. pentru Eminescu. Din această sumă sînt contribuţiile lunei Septemvrie numai 200 fr., iar restul se compune din 100 fr. dăruiţi de D-na Humpel pentru cheltuielile de călătorie şi 50 cotizaţii anticipate de la unii d-ni pentru lunele viitoare. Eu vă trimit tot ce încasez pentru ca să se acopere mai curînd suma necesară pentru primele cheltuieli. Ştiind însă, că avem de aice din Iaşi cotizaţii lunare sigure de 200 fr. pînă acum, ceea ce avansăm acum mai mult din cotizaţiile de pe lunele viitoare, le vom reţine din banii ce vor mai rămîne după cheltuielile de transport. În scopul acoperirei acestor din urmă cheltueli, am făcut să înceapă cotizaţiile nu de la cea întîi lună în care Eminescu va fi aşezat la Viena, ci din septemvrie, aşa încît din suma ce v-am trimis, 300 fr. pot fi afectaţi pentru voiaj etc. Cum vom ajunge în luna Octomvrie voi executa plăţile acelei luni şi sper să le pot aduce singur cu venirea mea la Bucureşti, către 12 Octovmrie.

Cît pentru conferinţe văd că nu se prinde nime. E adevărat că n-am avut decît o junime şi jumătate pînă acum, căci la aceasta din urmă Dl. Negruzzi nefiind în Iaşi a lipsit, totuşi nu sunt semne. Dl. Pogor a admis idea în principiu, dar atît. Dacă le mai credeţi necesare sau indispensabile, aţi face bine să scrieţi D-lor Negruzzi şi Pogor.

Înmormîntarea lui Lambrior a pus în mişcare toată lumea cultă din Iaşi ş-a fost demnă de memoria lui. „Junimea" mai bătrînă era reprezentată prin Dl. Pogor, care mi-a plătit cununa ce-am depus-o în numele Junimei. Mai era şi Dl. Naum, Creangă şi alţii mai tineri. Înainte de hemoragiele care le-a avut Lambrior, el îmi vorbise să vă scriu D-voastră pentru mergerea lui în Italia, deşi el însuşi vă scrisese : pare că vroia să vadă cît de mulţi avem speranţa că încă nu e perdut. La deschiderea camerilor Panu vrea să stăruească pentru a se face văduvei Lambrior o pensie viageră.

---

[1] Toate textele în limba germană publicate aci au fost transcrise de pe original de Toma Carapalea de la Direcţia generală a Arhivelor statului din Bucureşti şi traduse, după această transcriere, de către Viorica Ionescu-Nişcov. Autoarea este Emilia Humpel, sora lui Maiorescu, proprietara vestitului pension din Iaşi, discretă şi permanentă prietenă a poetului, cum vădesc şi mai limpede aceste scrisori inedite ale ei către Titu Maiorescu.

D-na Lambrior contează însă mai mult pe sprijinul D-voastră şi a celorlalţi junimişti. Scrisoarea mea mai are încă vreo cîteva rînduri dar tot de solicitaţii.

Gr. Buicliu mi-a spus să vă amintesc situaţia fratelui său Theodor, pictorul, şi e cam demult de cînd mi-a spus, dar am aşteptat să vă pun toate aceste lucruri într-o închietură. Theodor v-a dat un memuar, în care el a spus cum a fost tras pe sfoară de Ureche [1] şi cum ar voi să fie numit din nou la gimnaziul Alexandru c. Bun (sau Ştefan c. Mare).

Dacă aceasta nu se poate, el ar prefera chiar un alt loc ocupat acum provizoriu de un suplinitor. Catedra de desen de la liceul naţional o are un tînăr Dan, care după spusele lui Theodor este un netrebnic, care provoacă scandal între băieţi, şi pentru care directorul Liceului, Burlă, la cel mai mic semn din Bucureşti, ar putea face un raport de înlocuire, în vederea moralităţii detestabile a acelui om. Aceasta nu o face Burlă acum, deocamdată, fiindcă îl crede pe Dan protejat. Locul ce i s-ar da lui Theodor la una din aceste şcoli, i-ar asigura existenţa, ce şi-o cîştigă astăzi cu ore particulare.

Acum le-am terminat pe toate şi-mi rămîne numai îndatorirea plăcută de a vă ruga să arătaţi respectuoasele mele salutări Doamnei şi Dşoarei Maiorescu.

Al DVoastră devotat

P. Missir [2]

Iaşi, 28 Septembrie 1883.

XXV

Viena 8/10 (Octombrie) 883

VIII, Skodagasse (prüter? Reitergasse) Nr. 4 H (?) 17

Iubite Nene,

Scuză, mă rog, dacă aşa tîrziu viu a răspunde, dar abia astăzi am putut vorbi cu Schlager, directorul casei de nebuni a statului.

De prezent este numai un singur loc liber în cl. II, secţia violenţilor. Mai curînd de două luni nu e speranţă că va mai deveni alt loc liber. Cu toate acestea des se întîmplă că un paţient e luat de rude în decursul curei. Atari cazuri însă nu se pot prevedea. Cl. I costă pe zi pentru streini 5 fl., cl. II (3 sau 4 în o odaie) 2,40; cheltuielile extraordinare (tutun, cafea etc.) fac pe lună cam 10 fl.

Formalităţile care se cer pentru primire sînt indicate pe pag. 6 şi 7 în statutele aici alăturate.

Asemenea mi-am luat voie a alătura şi prospectul casei lui Leidesdorf. Aici este mult mai scump. Leidesdorf nu se bucură de o reputaţie prea bună, fiind puţin conştiincios — aşa se zice — . Odăi sunt libere... Este însă neapărat de lipsă a cunoaşte mai înainte cum se manifestează boala, pentru ca să se poată pregăti. În genere la casele de nebuni aici, cînd vrea cineva să ia informaţii, prima întrebare e: cum e paţientu? violent sau liniştit?

---

[1] V. Alexandrescu-Urechia.

[2] Missir era, cum se ştie, cel ce aduna în Iaşi cotizaţii voluntare din partea junimiştilor pentru întreţinerea poetului.

Mă rog a-mi arăta care este diagnoza făcută, pentru ca să cer sfatul prof. Meynert, pe care-l cunosc bine.

Mă pun la dispoziţia DTale ; căci doresc din inimă să nu rămînă pierdută o putere atît de distinsă ca Eminescu.

'Ţi mulţumesc prea mult iubite Nene pentru interesul ce-l arăţi faţă de mine şi mă voi simţi prea fericit, dacă pentru viitor îmi va succede a mă face mai demn de atenţia DTale. Am speranţa, că peste opt luni voi putea obţine diploma. Ce voi face după asta depinde de mijloacele, de care voi putea dispune. Dorinţa mea este a intra în serviciul de aici cel puţin pentru un an, ca să mă calific pentru o specialitate şi apoi să trec la Berlin şi Paris, pentru a mai face şi pe aici studii. Mult mă tem însă, că poziţia materială a tatii mă va împiedica de la toate acestea. Aş dori prea mult să ştiu, care e opinia DTale.

Al DTale devotat

C. Popasu [1]

Mă rog a comunica respectuoase sărutări de mînă Leliţei şi Nepoatei [2].

XXVI

Titus Maiorescu, Buc.
Prin concursul Popasu internat imediat paţientul Leidesdorf cu 150. Cu puţine escepţiuni paţientul fu liniştit în drum.
Stau hotel Royal.

Chibici 1883, 2/XI [1]

XXVII

Viena 3/11 (XI) 883

VIII, Skodagsse 6 W 17

Iubite Nene,

Pe Eminescu l-am internat imediat în institutul lui Leidesdorf, nefiind la Schlager nici un loc liber. O diagnoză şi o prognoză încă nu s-a putut face ; abia după 10 zile, după ce se va studia paţientul se va putea spune ceva. În tot cazul, cred că mai întîi de toate va fi de lipsă o cură anti-syphilitică.

Dl. Grigoroviza este gata la orice serviţiu. Deocamdată Leidesdorf nu pretinde nici o garanţă. Dacă va fi trebuinţă uşor vom putea face aici această formalitate.

---

[1] Constantin Popasu (citeşte Popazu), vărul lui Maiorescu, cel ce s-a îngrijit de internarea şi tratamentul făcut poetului la Viena.

[2] E vorba de soţia — Clara — şi fiica — Livia — lui Maiorescu. Cum se va fi simţit cea dintîi în calitate de „Leliţă" e lesne a presupune.

[1] Este telegrama trimisă de Chibici Rîvneanu lui Maiorescu după internarea poetului la sanatoriul Leidesdorf din Viena.

Un preț mai mic de 5 fl. pe zi nu mi-a succes a scoate, deși i-am spus lui Leidesdorf că bolnavul n-are avere și că trebuie susținut de amicii lui.

Am convenit cu Leidesdorf să am intrare liberă la Eminescu, așa ca să-l pot vedea cînd voi vrea. Cel puțin odată pe săptămînă cred că voi putea eși la Döbling. Astfel va fi posibil a Te ține în curent despre toate.

Al DTale prea devotat,
C. Popasu

Sărutări de mîni Leliței și Nepoatei

XXVIII

Galați în 7 Decembrie 1883

Domnule Maiorescu,

Mă aflam la gară la Viena, împreună cu vărul Dv. Costică [1] la sosirea nefericitului Eminescu, și-am luat chiar parte la instalarea lui în ospitalul lui Leidesdorf. Am vorbit atunci cu domnul Chibici-Rîvneanu și me-a spus că Dv ați fost inițiatorul formării unei subscripții pentru Eminescu, dar me-a adăogit că bani adunați, sunt departe de a asigura starea nefericitului poet, petru viitor. De aceea, voesc a forma un comitet pentru a da un mare bal, a cărui produs să se destineze jumătate pentru Eminescu și jumătate pentru Ospitalul Căilor ferate din Galați. Dacă Dv aprobați aceasta, ca unul ce sînteți primul inițiator în acest nobil scop, de a ajuta pe un om de valoare căzut în nefericire, binevoiți a-mi face cunoscut aceasta [2].

Binevoiți a primi salutări respectoase din partea unui vechi elev al Dv din Instit. Academic.

devotat serv, *Dr. Doca Dimitrie.*

XXIX

Euer Wohlgeboren,

Herr Eminesco leidet an einem noch anfallenden maniacalischen Zustande dessen Grundursache in einen luetischen Krankung zu suchen ist.

Demnach ist eine mögliche Besserung oder halbes Heilung nicht ausgeschlossen.

Ergebenst

---

[1] E vorba de Constantin Popasu.

[2] E probabil că Maiorescu va fi încuviințat punerea în practică a inițiativei lui Doca, întrucît „Familia" nr. XIX(51), din 18/30 dec. 1883 anunța : „La Galați se va da un bal, din al cărui folos jumătate va fi destinat pentru vindecarea nefericitului poet Eminescu (ap. Perpessicius, în Eminescu, *Opere*, vol. III, p. 293).

Traducere

Domnia Voastră,

Domnul Eminescu suferă o stare maniacală cu accese, a cărei cauză trebuie căutată într-o boală luetică.

În consecinţă nu este exclusă o semiînsănătoşire (halbes=jumătate)

Al dvs. prea devotat [1]

XXX

Viena, 16 XII 1883

Iubite Nene,

De două ori am fost la institut fără de a fi putut vorbi cu Leidesdorf sau Obersteiner. Am lăsat carta[1], cerînd informaţii, mai cu seamă diagnoza. Zilele trecute am primit de la Leidesdorf epistola pe care îmi iau voia a o alătura. Sîmbătă, cred, cred [2] că voi putea vedea iară pe Eminescu şi voi putea afla mai multe de la Leidesdorf. Al DTale prea devotat,

C. Popasu

Sărutări de mîini Leliţei şi Nepoatei.

XXXI

Iubite D-le Maiorescu !

Prin bunătatea D-nei Humpel am aflat astăzi înbucurătoarea veste despre Eminescu, am văzut şi cuprinsul scrisorei Dvoastre şi copia de pe scrisoarea amicului nostru am luat-o şi am arătat-o imediat Dlui Negruzzi şi cu toţii nu ne încredem că a fost cu putinţă o prefacere atît de grabnică. Cea mai puternică impresie a făcut această scrisoare asupra Dnei Humpel, care m-a chemat imediat şi cu o bucurie văzută avea mare nerăbdare să-mi dea dovezile vestei ce-mi comunica.

De mîini mă voi pune pe lucru să string toţi banii şi pe luna Ianuarie sper că cel mult pînă Sîmbăta viitoare să-i încasez din toate părţile şi să vi-i trimet. Vă voi trimite în acelaşi timp o listă de toate încasările făcute din septembrie şi pînă acum.

Dintr-o scrisoare trimisă de Boghean lui Dimitrescu aflu că Boghean la ultima vizită făcută lui Eminescu îl găsise deja în stare mai liniştită, dar că şi lui i se pare că e prea mică odăiţa în care era aşezat. Voi scri lui Boghean să meargă să-l vadă şi să ne comunice impresiile lui.

Al Dvoastră devotat amic
P. Missir

Iaşi 24 Ianuarie 1884

---

[1] Numele semnatarului este pînă acum indescifrabil. Pînă la o probă contrarie cred că sîntem în faţa scrisorii lui Leidesdorf către Popasu, pe care acesta din urmă îşi lua „voia a o alătura" celei trimise de el lui Maiorescu (vezi doc. XXX).

[1] Cartea de vizită.

[2] Cuvîntul cred se repetă în original, repetiţie ce nu trebuie considerată neapărat ca o greşeală, o virgulă schimbînd întrucîtva tonul, cu nuanţa, înţelesul, de *probabil*.

XXXII

Iassy, 25 Ian. 84

Lieber Titus,

Meine Freude über deinen Brief ist unbeschreiblich! Kein Wunder, dass ich in der Stimmung mehr als sonst an Sympathien und Ahnungen glaube. Ein paar Stunden vorher hatte ich an Mite geschrie ben und viel über Eminescu gesprochen, und unter anderen gesagt: „sollte er gesund werden, dann etc.!" — und nun bringte mir gegen Abem dein Brief die Erfüllung des so sehr gewünschten, aber wahrlich wenig gehofften!

Das Wichtigste scheint mir nun: ihm die Sorge und seine Zukunft aus der Seele zu nehmen, ihn begreiflich zu machen, wie allgemein die Anerkennung und Theilnahme ist, die ihm jetzt entgegengebracht wird. Er hat sie theuer genug erkauft, der Arme! — das zweitwichtige, nach meiner Ansicht, ist: dass er nicht zu früh aus der Anstalt entfernt werde. Das Hunger-Regime, über das er sich so beklagt, wird seine gute Berechtigung haben. Freilich müsste er mit dem Aufenthalt daselbst ausgesöhnt werden; aber das wird, denke ich nicht schwer halten, wenn er nur weiss, dass dadurch seine Zukunft nicht geschädigt wird.

Lieber Titus, möchtest du ihm nicht selbst schreiben? Wer besser als du könnte die richtigen Worte finden? Ist doch in Zuständen, wir in der seine, das wie so wichtig; haben Popasu und alle die Anderen den nöthigen Zartsinn, um zu einem Gemüthskranken zu sprechen?

Mit Missir habe ich noch gestern Abend gesprochen und noch gestern Abend ist er voll Freude mit Eminescu's Brief zu Negruzzi gegangen. Nun, wir haben uns alle ausserordentlich gefreut und danken dir für die schöne Nachricht und allermeisten für die warmherzige Fürsorge die du ihm widmest. Alles, was für seine nächste Zukunft ausgedacht, scheint mir so richtig und schön!

Emilie

Traducere

Iaşi 25 ian. 84

Dragă Titus,

Bucuria mea pentru scrisoarea ta este de nedescris! Nu-i de mirare că în (această) stare de spirit cred mai mult decît de obicei în compătimiri şi presimţiri. Cu cîteva ore înainte îi scrisesem lui Mite şi îi vorbisem mult despre Eminescu, între altele spusesem: „ar trebui să se facă bine, apoi etc." şi către seară scrisoarea ta îmi aduce împlinirea dorinţei atît de mari, dar atît de nesperate!

Lucrul cel mai important mi se pare: să i se ia grija din suflet despre viitorul lui, să i se lămurească cît de generală este recunoaşterea şi simpatia care i se aduc. Le-a cumpărat scump săracul! În al doilea rînd, părerea mea ar fi ca el să nu părăsească institutul prea devreme. Regimul de foame, despre care se plînge atît, trebuie să-şi aibă justificarea lui. Desigur, ar trebui să se împace cu şederea acolo; cred că acest lucru se va realiza nu prea greu, dacă ştie că prin aceasta viitorul său nu este periclitat.

Dragă Titus, n-ai vrea tu însuţi să-i scrii? Cine altul decît tine ar putea găsi cuvintele cele mai potrivite? În asemenea situaţii, ca aceea în care se găseşte, lucrul acesta este atît de important; oare Popasu şi toţi ceilalţi au delicateţea necesară pentru a vorbi unui bolnav psihic?

Cu Missir am vorbit chiar aseară şi chiar aseară s-a dus plin de bucurie la Negruzzi cu scrisoarea lui Eminescu. În sfîrşit, toţi ne-am bucurat extraordinar şi-ţi mulţumim pentru vestea frumoasă şi în special pentru grija călduroasă pe care i-o consacri. Tot ceea ce plănuieşti pentru viitorul lui apropiat mi se pare atît de drept şi de frumos!

Emilie

XXXIII

Iubite Dle Maiorescu !

Am primit alaltăieri alăturata scrisoare de la Boghean din Viena, în privința lui Eminescu. Veți vedea din această scrisoare cît de necesară este scoaterea lui Eminescu din ospiciu. Am cetit cele ce îmi scrie Boghean Dlui Jacob Negruzzi și Doamnei Humpel, care au fost asemene de părere că trebuie de luat dispozițiile spre a-l trimite cît mai curînd într-o climă caldă. Dacă nu poate merge nime din București să stea cu Eminescu, cred că se va găsi din Viena un băet, care să primească cu bucurie. În privința contribuțiilor care se adună pentru Eminescu, pentru a mai atenua față cu dînsul natura mijloacelor întrebuințate de noi, s-ar putea să i se spună, că cea mai mare parte din bani se dau de către Epitropia Sf. Spiridon sau vre-o altă Epitropie din București.

Dacă pentru cheltuielile ce va necesita trimiterea lui Eminescu în altă parte ar fi nevoie de mai mulți bani decît se string acum, vă rog să mă înștiințați de măsurile ce trebuie luate.

Primiți vă rog cordiale salutări de la al Dv. devotat amic

P. Missir

Iași, 7 fevruare 1884

XXXIV

Prof. H. Obersteiner **10 februar 1884**
Wien-Döbling

Euer Hochwohlgeboren,

In Erwirderung Ihres sehr liebenswürdigen Schreibens kann ich Ihnen die erfreuliche Mitteilung machen, dass sich das Befinden des Hern Eminescu langsam aber constant weiter besssert.

Ihre Beurteilung seines Briefes ist die Vollkommen richtige ; auch in seinen Gesprächen bildet die Essensfrage den Mittelpunkt, es fehlt noch das Verständniss für die Bedeutung des krankhaften Zustandes, den er durchgemacht hat. Allein auch in dieser Beziehung ist ein wesentlicher Fortschritt unverkennbar ; er ist nicht mehr so verschlossen, nun gelingt es auch Gespräche allgemeineren Characters, die nicht seine Person betreffen, z. (um) B. (eispiel) über deutsche Literatur längere Zeit fortzuspinnen. Noch vor Kurzem wir Herr Eminescu eigentlich nicht im Stande etwas in Zusammenhang zu lesen, er brachte den grössten Theil des Tages geistig nahe zu untätig zu.

Gegenwärtig aber liest er beispielsweise die Dramen von Hebbel, die ich ihm vorschlug, mit Interesse.

Herr v. Rosetti war so freundlich einmal Herrn Em. aufzusuchen.

Herr Popasu machte gestern mit ihm eine kleine Spazirfahrt die ihm sichliche aufheiterte ; seit dem hat er sich auch entschlossen an meiner Familientafel Theil zu nehmen, was er vorher immer zurückgewiesen hatte.

Wir wollen ihn so nach und nach wieder an die Freiheit, die Aussenwelt gewöhnen.

Weiterhin wäre es nur wohl am angezeigtesten, wenn sich Jemand finde, der mit Herrn Em. dessen alsbaldige Rückkehr in sein Vaterland aus verschiedenen Gründen nicht rathsam erscheinteinige Zeit auf Reisen z. (um) B. (eispiel) in Italien zubringen würde. Erscheint mir

dies ein wetaus besserer Übergang zu seinem früheren Leben zu sein, als ihn über due nötige Zeit hinaus in der Anstalt zu behalten, wo er sich denn doch, trotz aller Freiheit die ihm gegönnt wird, beengt fühlen wird.

Ich erlaube mir daher Ihnen obigen Vorschlag zur gefälligen Beurtheilung vorzulegen.

Auch ich habe es lebhaft bedauert Euer Hochwohlegeboren, gelegentlich Ihres freundlichen Besuches nicht persönlich empfangen zu haben.

Mit dem Ausdruck meiner vorzüglichen Hochacthung,

Ergebenst
Obersteiner

Traducere

Domnia voastră,

Răspunzînd scrisorii dv. amabile, pot să vă fac comunicarea foarte îmbucurătoare că tarea d-lui Eminescu se îmbunătăţeşte în continuare încet, dar constant.

Aprecierea dv. cu privire la scrisorile lui este perfect justă; şi în discuţiile sale problema mîncării este în centru; îi lipseşte încă înţelegerea pentru importanţa stării maladive prin care a trecut. Dar şi în acest sens nu lipseşte un progres esenţial, nu mai este atît de închis şi reuşeşte acum să desfăşoare un timp mai îndelungat discuţii cu caracter mai general, care nu privesc persoana sa, ca, de ex., despre literatura germană. Cu puţină vreme în urmă dl. Eminescu nu era în stare să citească ceva coerent, îşi petrecea cea mai mare parte a zilei în inactivitate spirituală.

În momentul de faţă însă el citeşte cu interes de exemplu dramele lui Hebbel, pe care le-am recomandat.

Dl. Rosetti [1] a fost atît de amabil şi l-a vizitat o dată pe dl. Eminescu.

Dl. Popasu a făcut cu el ieri o mică plimbare care l-a înseninat vizibil; de atunci s-a hotărît să ia masa la mine în familie, ceea ce pînă atunci refuzase mereu.

Vrem astfel să-l reobişnuim din ce în ce cu libertatea, cu lumea din afară.

În continuare ar fi foarte indicat dacă s-ar găsi cineva care să-l însoţească pe dl. Eminescu — a cărui reîntoarcere prea curînd în ţară, din diferite motive, n-ar părea oportună — cîtva timp într-o călătorie, de ex. în Italia. Mi s-ar părea aceasta o trecere incomparabil mai bună către viaţa dinainte decît aceea de a fi reţinut mai mult decît necesar în institut, unde se va simţi, în ciuda libertăţii care i se acordă, strîmtorat.

Îmi permit de aceea să supun aprecierii dv. propunerea de mai sus.

Şi eu am regretat viu de a nu vă fi primit personal cu ocazia vizitei dv. amabile.

Cu expresia stimei mele celei mai înalte.

Al dvs. prea devotat,
Obersteiner [2]

XXXV

Viena 16.II.1884

Iubite Nene,

Astăzi a fost Eminescu la mine. Între altele, spunîndu-i că am să-ţi scriu DTale şi întrebîndu-l dacă nu este dispus a-Ţi adresa şi dînsul cîteva rînduri, a scris scrisoarea pe care

[1] Evident, Teodor Rosetti, fruntaş şi fondator al Junimii.
[2] Cred că e o scrisoare de răspuns adresată lui Maiorescu.

mă grăbesc a o alătura aici. Starea lui e tot aceia care era în rîndul trecut cînd l-am văzut. Cea mai fierbinte dorinţă-i este a se vedea ieşit din institut, pentru care a căpătat o mare aversiune. Respectuoase salutări de la al DTale prea devotat,

Popasu

Sărutări de mîini Leliţei şi Nepoatei.

XXXVI

Wien, dem 17-tten Febr. 84

Lieber Titus,

Ich komme so eben von Döbling al wo ich Eminescu gesehen habe. So weit ich urtheilen kann ist er noch nocht ganz geheilt. Dar Auge ist noch etwas trübe, die Hände mager und die Finger zu gespitzzt, auch hat er eine gewisse Schau aus seiner Stube herauszugehen um zwar

die Begleitung ihn etwas und ärgest.

Leider doch hat ihn zu meinem Tisch heranziehen wollen er hat aber ein einziges mal ohne

Kurz es sind die

Traducere

Viena, 17 februarie 84

Dragă Titus,

Tocmai vin din Döbling unde l-am văzut pe Eminescu. După cît pot aprecia nu este încă perfect vindecat. Ochiul este cam tulbure, mîinile slabe şi degetele ascuţite, de asemenea are o anumită sfiiciune în a ieşi din camera sa şi...

Leiderdorf a vrut să-l atragă la masă la mine[1]

XXXVII

Viena 2/3 (III) 884

Iubite Nene,

Cred că Dl. Chibici-'Ţi va fi dat informaţii despre Eminescu. Între altele, cred că-'Ţi va fi scris, că a avut o mică greutate pînă cînd l-a putut îndupleca pentru călătoria prin Italia.

Mă aşteptam la aceasta, căci de cînd am început a vorbi cu Eminescu despre atare călătorie îmi spunea că i-ar mai conveni a se reîntoarce în ţară. Se opunea pentru că se temea

[1] Scrisoarea, indescifrabilă, deocamdată, integral, pare a fi a lui P. P. Carp

că în Italia va fi iarăşi internat în vreun institut sau va fi lăsat să se piardă acolo pe undeva. În fine s-a deprins cu ideia de a face călătoria şi astfel miercuri a plecat. Sper că impresiile ce le va primi vor contribui mult la îmbunătăţirea stării lui [1].

XXXVIII

Ipoteşti, 1884, Martie, 7

Stimabile Domnule [1]

Veţi fi auzit despre nefericirea mea că iubitul meu tată şi tot de o dată şi a lui Mihai Eminescu a murit la 8 fevruarie a.c. [2]. Mă aflu într-o poziţie foarte tristă, văzîndu-mă aşa de nefericită şi prin grava boală a fratelui Mihai, despre care n-am nici o ştire, decît acele ce se aud de prin jurnale.

Aflînd încă de la reposatul tată, că Domnia Voastră a-ţi fost totdeauna generos către sărmanul frate Mihai şi aţi luat asupra DVoastră îngrijirea lui materială şil sprijiniţi după cum se poate, Vă rog din toată inima a mă înştiinţa în ce grad se află boala fratelui meu în prezent şi ce ştiri aveţi DVoastră despre sărmanul Mihai, căci nu ştiu unde a mă adresa [3].

Mulţumindu-vă din toată inima pentru generozitatea care aţi probat-o totdeauna cu nefericitul şi iubitul neu frate Mihai, Vă rog a-mi răspunde, dacă posedaţi vo informaţie, de se află mai bine, sau deplin bine la minte, dara am aflat că ar fi paralizat la o mînă şi un picior [4].

Doi medici de aici, care cunosc bine pe Mihai ar dori să ştie gradul paralisărei şi la care mînă şi picior l-au aflat aceasta nenorocire.

Sperînd că Domnia Voastră veţi binevoi a-mi răspunde cît de puţin, sum cu profund respect a DVoastră supusă

Harieta Eminovici

---

[1] Fragment dintr-o scrisoare a lui C. Popasu către Titu Maiorescu. Atît din ea se păstrează în mapa de la Arhive şi e probabil că restul e iremediabil pierdut. De altfel esenţialul, pentru cine ar regreta restul, pare a fi aici.

[1] Scrisoare a Harietei Eminovici către Maiorescu, redactată însă de altă mînă.

[2] E vorba, probabil, de o eroare din partea celui (celei) ce a redactat epistola, data de 8 februarie neconsemnînd-o nimeni pînă acum ca zi a morţii lui Gh. Eminovici. E mai curînd vorba de 8 ianuarie, confundat aci cu 8 februarie. Dar, pe de altă parte, unde încap două asemenea date de ce n-ar încăpea şi o a treia. Vezi şi nota 2 la doc. XL, de unde apare aproape sigură ca dată a morţii lui Eminovici cea de 8 ianuarie 1884. Eroarea aceasta pare, de altfel, a o întări.

[3] Maiorescu i-a răspuns la 14 martie ; cum se vede din obişnuita-i adnotare, pusă aici sus, în dreapta : „Răspuns 14 Martie 1884 TM" (vezi scrisoarea în I.E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. IV, p. 177).

[4] Zvon ce a circulat atunci foarte intens.

XXXIX

Iassy, 13/25 März 84

Lieber Titus,

Solch eine obligate italienische Reise mit zwangweiser Zerstreuung mag, wie jedes Universalmittel von fraglichem Werth sein ; in diesem Falle ist die heilsame Wirkung von vorneherein paralisirt durch Eminescu's ausgesprochene Sehnsucht nach der Heimat. Mir ist es immer als das Wichtigste erschienen, ihn von den Zukunftssorgen zu befreien. Das mag freilich nicht leicht sein ; seine Schwarzscherei ist wohl zum guten Theil patologisch. Indessen sind ja wirkliche Gründe für seine Besorgnisse da, und solange die nicht gehoben sind, darf man von ihm Gemüthsruhe nicht erwarten. Ihm müsste jetzt ein Amt verschafft und zugleich ein Urlaub auf 2—3 Monate erwirkt werden. Das wird auf gewöhnichem Wege nicht rasch zu erlangen sein, durch Vermittlung der Königin aber gewiss. Mite schreibt mir ja öfter, wie die Königin eine ausserordentliche Theilnahme für ihn habe, ihm eine Sinecure verschaffen, ihm selbst schreiben wolle etc. Nun, der Augenblick ist da, all die guten Gedanken auszuführen. Schreibt ihm die Königin, schickt sie ihm das Anstellungsdecret und zugleich die Urlaubsbewilligung, so wird sich Eminescu höchst wahrscheinlich bedeutend beruhigen. Wo er dann die Erholungszeit zubringt, scheint mir ziemlich gleichgültig ; dabei könnte man wohl seine Wünsche zu Rathe ziehen. Dein erster Gedanke : eine Bibliotekarstelle in Iassy, dürfte das Beste für ihn sein. Natürlich müsste man dem jetzigen Bibliotekar eine andere anständige Stelle verschaffen, sonst gibt es böses Blut, und das müsste gerade in diesem Falle vermieden worden, meine ich. Mit Pompiliu werde ich sprechen, und es wird sich bewerkstelligen lassen, dass Jemand ihn hier zu sich nimmt, damit er nicht ganz sich selbst überlassen bleibe.

Pardon, dass ich so viel eigene Gedanken entwickle ; man kann mir das in diesem Falle nachsehen, da ich doch sonst nicht viel in fremden Angelegenheiten mitspreche. Merkwürdigerweise habe ich ein Gefühl als ob ich Eminescu schadete, wenn ich mich stark für ihn verwende ; es ist als ob das Trotz und Verstimmung nicht nur gegen mich, sondern auch gegen ihn erregte, und das wäre natürlich schlimm.

Ist das an mir auch pathologisch ? das wäre in dem Fall sehr zu wünschen.

Deine dir im Herzen treu ergebene Schwester

Emilie.

Traducere

Iaşi 13/25 martie 84

Dragă Titus,

O astfel de călătorie obligatorie în Italia cu distracţii impuse poate fi, ca orice mijloc universal, problematică ; în acest caz orice efect terapeutic este de la început paralizat de dorul lui Eminescu de ţară. Tot timpul mi s-a părut că lucrul cel mai important ar fi să fie eliberat de problemele de viitor. Desigur aceasta nu se poate face uşor ; pesimismul său este în bună parte patologic. Cu toate astea există motive reale pentru îngrijorarea sa şi atît timp cît acestea nu vor fi înlăturate nu se poate aştepta să se liniştească sufleteşte. Ar trebui să i se facă acum rost de un serviciu şi totodată de un concediu de 2—3 luni. Acest lucru nu se va putea obţine repede pe drumuri obişnuite, prin intervenţia reginei însă în mod sigur. Mite îmi scrie ades că regina are o simpatie deosebită pentru el, că vrea să-i procure o sinecură, să-i

scrie ea însăşi etc. Acum este momentul să se realizeze toate aceste gînduri bune. Dacă regina îi va scrie, îi va trimite decretul de numire şi totodată aprobarea pentru concediu, Eminescu se va linişti, foarte probabil, mult. Unde îşi va petrece el apoi concediul mi se pare indiferent; s-ar putea atunci să se ia în seamă şi dorinţele sale. Primul tău gînd, un post de bibliotecar la Iaşi, ar fi lucrul cel mai bun pentru el. Desigur ar trebui să se găsească un alt post mulţumitor pentru actualul bibliotecar căci altfel se vor crea supărări şi acest lucru ar trebui evitat, tocmai în acest caz, cred eu.

Cu Pompiliu am să vorbesc eu şi se va aranja să-l ia cineva la sine, pentru a nu rămîne singur cu sine însuşi.

Iartă-mă că desfăşor atîtea gînduri proprii; s-ar putea să mi se ia în nume de rău, mai ales că în genere nu mă amestec în treburi străine. În mod evident am sentimentul că i-aş strica lui Eminescu dacă aş interveni prea mult pentru el; este ca şi cum ciuda şi indispoziţia s-ar îndrepta nu numai contra mea, ci şi contra lui, şi asta ar fi desigur rău.

Este asta şi la mine patologic? Asta ar fi de dorit în acel caz.

A ta din inimă prea devotată soră

Emilie

XL

Ipoteşti, 1884, Marte, 18/30

Stimabile Domnule Maiorescu

Primiţi sîncera mea mulţămire pentru scrisoarea din 14 Martie a.c.[1] şi mă grăbesc a vă comunica urmatoarile.

Sînt deja 2 luni trecute decînd au murit tatăl meu. La înmormîntarea lui au fost de faţă şi fratele meu locotenentul Matei din Rîm. Sarat[2]; după înmormîntare, în loc ca să facă fratele Matei o catagrafie, el au început a vinde în dreapta şi în stînga toate obiectile mobile şi imobile, sub cuvînt că el va lua pe fratele său Neculai la sine la 15 marti. El au vîndut toate vitele, la număr 27, mobile din casă, 5 stoguri de fîn, 3 vagoane de popuşoi, făcînd 3 părţi adică mie[3] Nicului şi lui Mihai, luînd cu sine bani şi toate hărtiile de valoare, mai ales o obligaţie de 6000 fr. şi biblioteca Nicului de mare valoare, zicînd că el a sprijinit pe amîndoi fraţi, şi mai multe lucruri le-au făcut, care, deşi am o creştere de tot simplă, nu ţi le pot scrie: şi întrebat de mulţi din familie de ce el o face, răspunse că el le va pastra pentru Mihai şi pre Nicu îl va lua la dînsul. Spre a vă încredinţa că vă scriu adevărul o pot dovedi

---

[1] Vezi nota 2 la doc. XXXVIII.

[2] Cum am mai amintit, afirmaţia că de la moartea lui Eminovici s-ar fi scurs, la 18/30 martie 1884, mai bine de două luni, coincide cu cea a lui Matei, care, într-o scrisoare către Leca Morariu (*Junimea literară*, Cernăuţi, 1924, p.5), spune: „Nicu s-a sinucis după moartea tatei, care s-a întîmplat *exact* (*subl. ns.*) în noaptea sfîntului Ion, 7 spre 8 ianuarie, st. vechi, an 1884; a murit aproape subit. Finul său, Ioan Frank, care a venit la înmormîntare, mi-a spus că după toată probabilitatea a murit de paralizie pulmonară". Leca Morariu adnotează: „După actul de deces ştiam că tatăl lui Eminescu a murit la 19 martie 1884 (cf. articolul meu *Gheorghe Eminovici, tatăl lui Eminescu*, în „Glasul Bucovinei", V, 1922, nr. 1 156)". Augustin Z.N. Pop în *Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, taxînd chestiunea drept „confuzie grosolană" (p. 6), produce la p. 93 *Actul de moarte a lui Gheorghe Eminovici* din 9 ianuarie 1884, din care reiese că acesta „în etate de şaptezeci şi doi ani — văduv — mortu eri ora unsprăzăci dinu noapte" etc. Soarta rea, vorba lui Caragiale, subminează însă nitel cerbicia cronologizantă a cercetătorului şi la p. 89, datorită unei „*grosolane*" şi evidente erori tipografice, citim că Eminovici ar fi murit „din cauza prostatei la 8 ianuarie 1883"!

[3] Un *lui*, adăugit ulterior, pare a fi dat frazei următoarea turnură: mie, Nicului...

prin un înscris ce au lasat el însuș, precum și marturi, mătușile și toți casnicii, în fine, satul întreg. Deci eu vă rog din inimă și suflet a vă adresa la fratele meu Matei, care este obligat a-l ține, luîndu-i toată partea lui[4]. Eu sînt singură pribagă, deoarece în Ipotești au intrat deja posesorul cel nou și eu mă văd nevoită a mă depărta pe lîngă o mătușă la mănăstire[5].

Nu-mi ține Vă rog de rău, că nu m-am interesat de fratele meu Mihai, dară necontinita sufirință de timp de un an a bietului Nicu — care numai pe mine mă putea suferi, probă este testamentul și scrisoarea — ce le au făcut înainte de ași lua viața, moartea tatălui meu foarte iute[6], eu singură și oloagă, puteți singuri să gîndiț poziția mea — cît au fost de critică și astăzi este și mai critică ; iară că nu se interesează fratele Matei, vă rog să vă răspundă Dlui singur. Primiți — Vă rog — profundele mele mulțumiri pentru părinteasca îngrijire a iubitului meu frate Mihai, rugîndu-vă încă odată de a avea bunatate să mă înștiințați ce rezultat veți lua cu betul Mihai. Cu deosebită sălutare,

Henriette Eminovici

---

[4] În scrisoarea din 14 martie 1884, Maiorescu o întreba pe Harieta ce s-a făcut cu partea lui Mihai din cei 18 000 de franci pe care îi avea Eminovici tatăl cînd fusese în București. De aci explicațiile Harietei, dramatice, de altfel, pînă la incredibil aproape.

[5] La Agafton, probabil, unde călugăriseră mai multe surori ale Ralucăi.

[6] S-ar putea zice că Eminovici a murit după Nicu !

Note asupra *Mioriței*[1]

Percepem operele de artă în mod nemijlocit, încercînd să ajungem la esența semnificației lor fără ajutorul cutărei interpretări anterioare, de care poate nici nu am luat cunoștință. O pînză de Coreggio, o simfonie de Beethoven sau o piesă de Shakespeare nu ne duc în mod obligatoriu spre cartea eruditului specialist în materie. Operele respective ne vorbesc mult mai mult decît ar face-o tomurile de exegeză, ce întrec considerabil volumul celor dintîi. Și nu rare sînt cazurile cînd interpretările, privite din perspectiva istoriei, ajung la puncte diametral opuse — în timp ce opera artistică rămîne aceeași. Căci arta autentică prezintă misterul veșnicei „schimbări la față", după cum altul este individul receptor sau timpul istoric. Întotdeauna însă, afară de răstălmăcirile aberante, punctul de pornire se află în însăși opera respectivă ce conține, dincolo de sensul de bază, multiple valențe în stare să întunece la un moment dat însăși semnificația esențială. De aceea în momentul în care opera artistică nu mai permite vreo nouă asociație pe linia semnificației, continuînd să fie înțeleasă în aceleași coordonate, deci nu mai ridică nici o problemă de interpretare, ea încetează să ne mai intereseze altcum decît istoricește[2]. Dar în măsura în care cercetarea tinde să descifreze semnificația obiectivă, esențială, a operei, cu scopul epuizării mesajului încifrat, ea devine pe deplin justificată.

Miorița este o creație folclorică, dar existența ei artistică a depășit cu mult sferele literaturii populare, fiind pusă alături de cele mai reușite realizări culte și chiar socotită drept criteriu de judecare al acestora.

Tradusă imediat după publicare în limba franceză și germană, *Miorița* a răspîndit peste hotare, sub influența interpretării lui Vasile Alecsandri, ideea fatalismului ca filozofie specifică poporului român. Și deși s-au scurs de atunci mai bine de 100 de ani, această idee continuă să persiste în mai toate studiile ce au văzut lumina tiparului.

Exegezele mai noi, fie că se referă la întreg folclorul românesc, fie că au în vedere numai balada în discuție, deși atacă problema cu mai multă probitate științifică, nu reușesc s-o rezolve definitiv : și aceasta pentru că toți cercetătorii au socotit fatalismul *chiar în umbrele lui firave* ca venind din textul variantelor mioritice, cînd el nu era decît o chestie de interpretare ulterioară, din afara acestuia. Și vom face proba !

---

[1] Observațiile noastre au în vedere în primul rînd studiile : *Miorița, tipologie, circulație, geneză*, texte de Adrian Fochi și *Motivul mioritic în cultura română* de Pavel Apostol (în Adr. Fochi, *Miorița*, Ed. Acad. R.P.R., București 1964).

[2] Și Goethe avea dreptate cînd afirma : „De fapt învățăm numai din cărți pe care nu le putem judeca. Autorul unei cărți pe care am putea-o judeca ar trebui să învețe el de la noi".

În ce priveşte varianta Alecsandri, explicaţiile lui Adrian Fochi şi Pavel Apostol ni se par mulţumitoare atîta timp cît se menţin la text, încercînd dovada virtualităţii omorului. Cînd vor să generalizeze însă, lucrurile sînt sau confuze [3] sau forţate [4]. Dacă Pavel Apostol se încurcă în chiar analiza variantei Alecsandri, Adr. Fochi pune sub semnul întrebării doar cîteva exemplare culese aiurea din care s-ar putea desprinde ideea fatalismului. În felul acesta fenomenul apare divizat; pe de o parte existînd variante ce nu ridică asemenea probleme şi pe de alta variante aflate sub semnul fatalismului, chiar dacă provenienţa lor e dubioasă, după autor: „În aceste exemple s-a transferat *cîte ceva din concepţia* [5] interpreţilor, trăsătura aceasta nefiind organică pentru baladă, nici ca geneză şi nici ca sens [6] (p. 265). Or, viaţa de ansamblu a *Mioriţei* nu cunoaşte asemenea ruperi, iar acceptarea fatalismului în anume sectoare pune sub semnul întrebării înseşi concluziile studiului. Prin urmare, interpretările eronate capătă justificări obiective (deşi un Blaga etc. n-au cunoscut variantele în cauză). Părerea noastră este că *Mioriţa* constituie un fenomen *omogen* [7], lipsit în întregul lui ansamblu de ideea fatalismului. Exemplele amintite de Adrian Fochi nu contrastează întregului, ci-l nuanţează doar, obligînd la explicaţii ocolite care să dovedească ideea enunţată.

În folclor, expresia este foarte volatilă, dacă nu reuşeşte să se pietrifice în anume formulări memorabile, care revin aproape automat la fiecare nouă interpretare. Este cunoscut apoi fragmentarismul sub care circulă bunurile de respiraţie mai largă; iar prezenţa unor texte diametral opuse, inexplicabile în contextul creaţiei în cauză au pus de multe ori pe cercetător în încurcătură. Toate acestea obligă judecarea sensului, a semnificaţiei de la o înălţime superioară variantelor, mergîndu-se în spiritul fenomenului [8]: nu orice intervenţie în text este şi o nouă interpretare a lui. Tendinţa generală a folclorului este spre stilizare, spre depăşirea cadrului concret al creaţiei, spre ajungerea la exprimarea unor sentimente general umane, dincolo de spaţiu şi timp, în sensul clasic. Dar schema dezafectizată este simţită din ce în ce mai puţin actuală. De aceea, în aceeaşi măsură acţionează o lege contrară, de particularizare, de adaptare a

---

[3] La Pavel Apostol: „Documentele istorice privitoare la frecvenţa conflictelor pastorale cu deznodămînt mortal explică de ce socoteşte şi eroul «Mioriţei» situaţia tipică vieţii pastorale patriarhale *ca inevitabilă*" (sic!) (p. 77). „Atitudinea ciobanului mioritic se caracterizează prin impunătoarea linişte şi seninătate *cu care priveşte cumplitul destin ce-l aşteaptă*" (sic!). „*În faţa cutremurătoarei prezenţe a unei morţi ineluctabile* (sic!), ciobanul mioritic îşi comunică ultimele dorinţe..." (p. 78); faţă de afirmaţii confirmate de text: „*În faţa posibilităţii obiective a morţii sale*, datorită raportului de forţe dintre el şi ceilalţi «doi» ciobani...etc." (p. 77) (*subl. ns.*).

[4] La Adrian Fochi: „Fuziunea se pare că nu s-a făcut încă complet şi de acolo neconcordanţa dintre *discursul oii* şi *discursul ciobanului*, precum şi sensul nu destul de limpede al formulei (vezi modul cum e exprimată condiţia). Putem spune că sîntem într-un stadiu vechi de creaţie şi că neclaritatea fragmentului se datoreşte nu concepţiei generale despre lume şi viaţă a ciobanului, ci istoriei textului, *deci că problema nu e una de esenţă, de fond, ci o problemă de structură, de formă*" (p. 261). Dar asta nu înlătură existenţa ideii de fatalism, chiar dacă autorul o pune pe alte baze. Nu putem considera că Adrian Fochi rezolvă problema fatalismului, chiar dacă o afirmă categoric (vezi. p. 260 etc.), cînd alături de cele de mai sus apar asemenea interpretări supratextuale: „Atitudinea lui ciudată (a ciobanului)... este determinată de modul cum s-a manifestat oaia şi de ceea ce crede el despre oaie, care, probabil, şi-a dovedit însuşirile miraculoase ascultînd complotul, descoperindu-l, sfătuindu-l cum să se apere, *deşi cunoscînd viitorul, ştie că el va fi omorît*" (sic!) (p. 260).

[5] Deci nu concepţia ca atare?!

[6] Uneori nu avem de-a face decît cu o greşită receptare!

[7] Omogenitatea nu exclude complexitatea şi chiar contradicţia!

[8] Vezi şi afirmaţia lui D. Caracostea, apropiată de a noastră: „Toată experienţa cu privire la viaţa literaturii poporane înveşnerează că elementul trainic nu stă în versificaţie şi nici în imagini, ci în situaţia fundamentală şi în sentimentul primordial. Acestea dau signatura motivului şi asigură individualitatea. Celelalte elemente înfăţişează factorul fluctuant şi caleidoscopic" (*Mioriţa la aromâni*, în *Omagiu lui I. Bianu*, Bucureşti, 1927, p. 100).

textului la condiţiile locale în care pătrunde. În felul acesta se creează un echilibru aproximativ stabil în chiar cadrul inovaţiei. Lucrurile nu sînt fără importanţă, deoarece dacă stilizarea duce spre depăşirea cauzei iniţiale a apariţiei, concretizarea determină dimpotrivă încadrarea textului într-o gamă multiplă de referinţe, deosebite de la o zonă la alta — deci acceptarea lui pentru situaţii foarte diverse, ce reuşesc în cele din urmă să-i detoneze unitatea aproximativă de la început. Salturile ulterioare de la concret la abstract şi iarăşi la concret, repetate la nesfîrşit pe parcursul fenomenului, creează nu numai o deosebire expresivă şi de conţinut, dar şi o aparentă stratificare temporală [9]. O secţiune orizontală descoperă în viaţa unui produs popular stadii aproximativ apropiate, deşi unele se află în drum spre stilizare, iar altele merg dimpotrivă spre particularizare. Aceasta dovedeşte că nu toate variantele au aceeaşi importanţă artistică şi de conţinut, mai mult, că nici o variantă nu poate garanta siguranţa semnificaţiei. Ele sînt puncte ale unui proces ce se defineşte dincolo de existenţa lor concretă.

În acest sens distingem în viaţa *Mioriţei* mai multe etape (aproximative). Este mai mult decît sigur că pretextul *epicizării* cîntecului liric, cunoscut sub numele de *Testamentul ciobanului*, l-a constituit un eveniment tragic de asemenea natură [10]. Înainte de a fi colind, *Mioriţa* a fost un bocet, un panegiric al tînărului dispărut, în care prezenţa apropiată a morţii acestuia în conştiinţa colectivităţii a fost hotărîtoare pentru destinul eroului mioritic [11]. Deşi întruchipare a binelui, el nu putea să iasă învingător în planul vieţii pămînteşti, deoarece moartea sa era o dovadă palpabilă a dispariţiei. *Acest stadiu se află puternic influenţat de gîndirea concretă.* Drumul spre stilizare trece prin colind spre baladă. Faptul morţii este uitat. Asociaţiile cu restul creaţiei folclorice, mai ales cu baladele şi basmul, scot în evidenţă şi mai mult nefirescul rezolvării conflictului. Tendinţa salvării eroului prin diverse procedee devine specifică baladei în temele de contaminare (şi Adrian Fochi a arătat-o convingător !). Dar chiar atunci cînd finalul rămîne incert pentru soarta eroului, acceptarea unei formule care să arate doar virtualitatea sfîrşitului acestuia, cît şi prezentarea morţii *în cazul în care s-ar produce*, ca un fenomen firesc [12], uneori drept o integrare în sînul naturii, toate acestea de-

---

[9] Bineînţeles, procesul este reluat de fiecare dată la alt nivel şi în altă ambianţă.

[10] Transformarea testamentului ciobanului într-un cîntec epic este un lucru firesc în cadrul folclorului. Trecerile de la un gen la altul cauzate de evoluţia spirituală a colectivităţilor populare sînt dovezi grăitoare ale intensei circulaţii a pieselor în cauză. De aceea ni se pare mai plauzibil a crede că faptul concret — moartea unui cioban — a constituit *doar pretextul epicizării*, factorul adiacent de suprafaţă şi nu însăşi cauza determinantă. A susţine că mai întîi a fost creat cadrul epic iniţial şi abia mai tîrziu a fost introdus episodul testamentului ciobanului este o simplă părere, posibilă, nu însă şi cea mai justificată. Chiar dacă nu vedem în testamentul ciobanului primul stadiu al baladei *Miorita*, nu vrem să credem că aceasta fiinţează în vreun fel pînă la osmoza cu episodul amintit. Chiar apariţia cadrului epic iniţial nu este altceva decît o brodare în jurul testamentului, pornindu-se de la un fapt tragic concret, deci o actualizare, o adaptare a acestuia la o situaţie concretă. Rolul testamentului este *izvodal* (sic !) în apariţia epică a Mioriţei.

[11] Asemenea tragice cazuri de moarte a unor tineri capătă şi astăzi rezolvări artistice în sferele bocetului. Păstrăm cîteva variante din Vrancea şi din zona Moldovei de jos, în care relaţia ne apare cum nu se poate mai clară. Prin stilizare s-a ajuns la cunoscuta formulă a cîntecului : „Ciobănaş de la miori". O situaţie similară va fi cunoscut şi *Mioriţa*.

[12] George Călinescu ajunge la concluzia că în mediul ciobănesc moartea nu era un accident, ci un divertisment obişnuit : „Mioriţa ca producţie poetică nu este instrucţia literară a unui omor. . . Crima acolo nu este propriu-zis un accident, cum nu e accident pentru un marinar să naufragieze şi să se-nece. Este un chip posibil de a muri. De aceea poetul anonim nu-şi pierde vreme cu ipoteze asupra faptului şi cu informaţiuni asupra consecinţelor crimei. Acolo lupul mănîncă o oaie şi apoi urmează tăcere, un om omoară pe altul şi tăcerea continuă. Esenţa baladei stă în trecerea de la tăcerea vie la tăcerea moartă. Cum omul are numai o moarte şi e de prisos să mai te opreşti asupra unei întîmplări care se repetă în veci, muribundul îşi cîntă

minate de elementul central al testamentului în care ciobanul face dovada responsabilităţii sale sociale, scot cu prisosinţă în evidenţă sensul progresist al *Mioriţei*. Problema se pune numai într-un singur fel : este ciobanul mioritic o întruchipare a binelui sau nu ?. Dacă este, sensul baladei nu poate merge împotriva întregii creaţii folclorice, dînd cîştig de cauză elementelor răului, prefigurate de ucigaşi. Sînt şi unele variante mai recente în care semnificaţia ciobanului s-ar părea că este alta. În acest caz rezolvarea conflictului devine aparent justificată : slugile, deci cei exploataţi, hotărăsc sau chiar săvîrşesc uciderea stăpînului stînei, a vătafului, prin asta îndeplinind un act justiţiar necesar [13]. Dar trebuie observat că funcţia socială cu care este învestit ciobanul mioritic nu e altceva decît tot un atribut, ce sporeşte calităţile sale, iar ucigaşii nu devin — cu toată justeţea actului — întruchipări ale binelui. Deci sensul nu este răsturnat. Prin urmare, unitatea baladei se păstrează dincolo de orice intervenţie în text.

Ajunşi la o atare înţelegere a fenomenului, putem explica mult mai uşor aparentele disonanţe de nuanţă fatalistă. Departe de a justifica asemenea interpretări, variantele în cauză sînt de fapt *înrîurite de gîndirea concretă*, determinată de existenţa unor cazuri reale în conştiinţa colectivităţii sau numai a individului, cu care se fac aproape obligatoriu analogii. Ar fi interesant de urmărit (şi noi am făcut-o pentru zona Vrancei) în ce măsură aceste fapte tragice determină coborîrea baladei de la stilizare la particular. În condiţiile unei intense circulaţii a motivului, situaţiile concrete nu reuşesc decît pentru scurtă durată şi pe o suprafaţă redusă să abată balada de la drumul ei firesc, după care efemerul este înlăturat [14]. Dimpotrivă, în zonele cu o slabă prezenţă a baladei astfel de întîmplări pot fi hotărîtoare pentru înlăturarea variantelor obişnuite ; de remarcat că regiunile în care *Mioriţa* cunoaşte forma colindei intră tot în această categorie [15]. În sfîrşit, cercetarea psihologiei informatorului ar fi, cred, decisivă, chiar şi pentru situaţiile cînd nu avem de-a face cu tipi reprezentativi pentru anume colectivităţi. Căci dincolo de cadrul genetic originar, *Mioriţa* poate căpăta multiple şi interesante interpretări (speculaţii erudistice posibile), dar care nu contează în şirul cîştigurilor „obiective".

Perpetuarea baladei pînă în zilele noastre, deci temporal, cît şi spaţial, trebuie pusă în primul rînd pe seama stilizării *cu plus de semnificaţie* a unei situaţii tipice pentru mediul păstoresc, ce a dus la răspîndirea şi menţinerea ei chiar în afara zonelor respective. Totuşi, mesajul plurivalent, simbolic, şi realizarea artistică deosebită nu explică îndeajuns cauzele acestei persistenţe. De la o vreme mecanismul transmiterii tradiţionale a folclorului a fost întrerupt (sau mai bine zis dublat), iar curgerea acumulărilor de la o generaţie la alta a început a fi mai anevoioasă. S-a ajuns la situaţia încît contactul cu operele folclorice se face mai întîi pe cale livrescă, chiar dacă fenomenul continuă să fie viu. Este o împrospătare binevenită a circulaţiei. Dar înainte de răspîndirea ştiinţei de carte, bănuim că transhumanţa, strămutările de populaţie, marile „adunări de oameni veniţi din toate părţile" („nedei, hramuri, tîrguri, petreceri sătești sau familiale") [16] nu acoperă cauzal întreaga arie a circulaţiei mioritice (pe orizontală şi verticală). Răspîndirea necunoscută altei balade ne face să credem că *Mioriţa* s-a bucurat de un tratament special în contextul folclorului. În povestirea *Orb bătrîn* din

---

numai liniştea eternă". G. Călinescu : *Cronica literară la Baltagul lui M. Sadoveanu*, în „Adevărul literar şi artistic" din 29 august 1937.

[13] Dacă am lua lucrurile ca atare, cîştigul din planul social ar fi o pierdere în planul artisticului, fiindcă cel răpus nu mai corespunde idealului social.

[14] De obicei în aceste condiţii asemenea fapte se concretizează în cîntece lirice paralele cu *Mioriţa*.

[15] Aceasta deoarece o modificare în colind capătă dintr-o dată o acceptare destul de întinsă în sînul colectivităţii, prealabilă actului interpretării.

[16] Adrian Fochi, *Mioriţa*. . ., p. 487.

volumul *Hanul Ancuţei*, Mihai Sadoveanu pune pe cerşetorul orb nimerit la petrecerea drumeţilor de la hanul Ancuţei să cînte înaintea altor cîntece „cîntecul mioarei" :

„S-aude, s-aude
Departe la munte
Goman gomănaş
De trei ciobănaşi" [17]...

Şi iată cum îşi justifică cerşetorul fapta : „căci eu, rămînînd fără vedere încă de pe cînd eram copil, am ieşit din sat de la noi ş-am pornit în lume. Şi oploşindu-mă într-o iarnă, pe apa Prutului, la o perdea de oi, am stat pe lîngă nişte baci bătrîni la focuri care nu se mai stîngeau niciodată. Şi acei baci vechi din pustie m-au învăţat lîngă foc acesta cîntec ; *dar m-au legat cu blăstăm să nu-l uit niciodată şi de cîte ori oi suna din cimpoi să-l zic mai întăi şi mai întăi.* ... De aceea aţi auzit şi dumnevoastră acel cîntec. *De plăcut mie nu-mi place, însă trebuie să-l cînt*" (p. 562—563) [18]. Prin urmare Sadoveanu sugerează existenţa unui legămînt ce ar condiţiona învăţarea baladei şi care i-ar asigura acesteia perpetuarea. Lucrul ni se pare plauzibil dacă ne gîndim la alte fenomene folclorice cum : căluşarii, descîntecele etc., deşi în cazul acestora legămîntul se referă numai la actul de iniţiere.

Situaţia deosebită a acestei minunate balade în contextul creaţiei populare româneşti vine din înţelegerea ei drept o întruchipare artistică a unui crez, a unei concepţii esenţiale poporului nostru, a dorinţei sale de viaţă şi a înţelegerii fenomenelor sociale în contextul lor firesc, natural [19]. Este în fond profesia de credinţă a unei naţiuni viguroase, ajunsă la un înalt nivel de umanizare. Şi din acest punct de vedere avem tot dreptul s-o socotim ca fiind *mai* specific românească decît motivul Făt-Frumos. Este aceeaşi distanţă de la o concepţie filozofică originală asupra vieţii pînă la o *interpretare locală* a unui motiv universal. Căci Făt-Frumos îşi are întruchipări echivalente în folclorul tuturor popoarelor, reprezentînd aceeaşi idee de bine şi dreptate [20].

De aceea să nu ne ferim a socoti în peisajul folcloric anume teme drept esenţiale şi pe altele mai puţin esenţiale. Căci şi aici, ca oriunde, alături de dealuri şi văi există munţi viguroşi, granitici, ce conturează specific fenomenul respectiv.

Ionel Oprişan

Balade populare româneşti, vol. I—III
(Introducere, indice tematic şi bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu), ELU, Bucureşti, 1964

Trecînd peste preocupările lui Dimitrie Caracostea de alcătuire a unui *corpus al baladei poporane*, rămas la stadiul intenţiilor, realizarea de faţă se impune drept prima încercare de sinteză în spaţiul folcloric românesc. Şi deşi simplele culegeri abundă din ce în ce mai mult,

[17]—[18] M. Sadoveanu, *Hanul Ancuţei*, în *Opere*, vol. VIII, ESPLA, Bucureşti, 1957.

[19] În ce priveşte cauzele perpetuării baladei, Pavel Apostol are următoarea părere : „Menţinerea îndelungată a motivului mioritic în conştiinţa poporului avea rostul de a ţine trează amintirea condiţiilor de viaţă patriarhală încălcate de relaţiile apăsătoare ale exploatării feudale, peste care se suprapusese apoi, adîncind-o, exploatarea capitalistă. Dragostea faţă de ocupaţiile pastorale — domeniu în care s-au păstrat cel mai mult timp relaţiile patriarhale cu elementele de libertate ce sînt proprii — *reprezintă, totodată, o formă de protest indirect împotriva dependenţei feudale şi a constrîngerii economice strivitoare a relaţiilor capitaliste*" (sic !) (p. 79).

[20] De fapt întreg folclorul operează cu ideale : idealul de bine, de dreptate, de frumos, de înţelepciune etc . . sau de rău !, de urît ! etc. Poporul îngroaşă la maximum trăsăturile caracterologice spre a convinge. Avem de-a face în fond cu idei şi nu cu oameni complecşi.

de la Alecsandri încoace reușind să epuizeze în mare toate zonele folclorice românești, dinăuntrul și dinafara hotarelor țării, alcătuirea unei colecții de ansamblu în care să se reflecte întreaga realitate a acesteia întîrzie în mod nejustificat, culegerile nedepășind evidentul caracter regional.

Faptul că dintr-o dată ni se înfățișează o ediție critică întocmită cu toată rigurozitatea științifică nu trebuie să ne mire. Paralel cu strîngerea materialului, folcloristica noastră a înregistrat și însemnate cîștiguri pe plan teoretic ; așa că putem vorbi de o lungă tradiție în materie de interpretare a baladei. Și cîteva nume sînt consacrate : G. Dem. Teodorescu, N. Iorga, D. Caracostea, I.C. Chițimia. Meritul deosebit al lui Al.I. Amzulescu constă în unirea teoriei cu practica. Alături de revizuirea părerilor greșite emise anterior și de privirea fenomenului în lumina învățăturii marxist-leniniste, el reușește să-și concretizeze schema propusă într-o voluminoasă antologie ce însumează peste 1 000 de pagini. Criteriul fundamental care a stat la baza alcătuirii actualei ediții a fost cel selectiv. Din numeroasele variante, ajungînd uneori — cum este cazul *Mioriței* — la cîteva sute, autorul alege pe cea mai semnificativă, sau pe cele mai semnificative (cînd diferențele sînt prea mari de la un tip la altul). Mai mult, selectarea joacă un rol însemnat și în eliminarea — din cauza lipsei de spațiu — a unor tipuri tematice mai puțin reprezentative, din cele 352 identificate de autor : „Rămîn în afara antologiei un număr mic de teme, a căror importanță este redusă prin caracterul strict local sau al realizării artistico-ideologice insuficiente în variantele cunoscute din bibliografia culegerii folosite de noi". (De remarcat că autorul nu a utilizat decît baladele publicate în volume.) „Aflarea acestora în indice — ni se spune mai departe —, unde rămîn reprezentate prin rezumat și trimiterea bibliografică, completează totuși tabloul cunoașterii documentare" (p. 102). Importanța acestui indice în care, după un scurt rezumat al acțiunii și încercarea de stabilire a liniilor de dezvoltare a subtipurilor — cînd este cazul —, ni se dau toate trimiterile necesare este deosebită și constituie în același timp o noutate în planul folcloristicii românești. Poate că ar fi fost necesar ca el să fie ceva mai scuturat, înlăturîndu-se unele pseudo-balade mult mai apropiate de doinele haiducești (*Leacul voinicului*, p. 249, *Boala fetei*, p. 250, *Iubitul (soțul) urît (Neghiniță-neagră)*, p. 251), unele balade de origine semicultă (*Fata amăgită de țigan*, p. 293) sau altele cu caracter romanțios (*Logodnicii nefericiți*, p. 246) etc.

Însă, dincolo de toată aparatura critică [1] și de antologie însăși, care rămîne un lucru indispensabil cercetătorului, chiar introducerea — de fapt studiul introductiv — constituie o serioasă contribuție la cercetarea baladei românești. În cîteva capitole, care rezumă conținutul prin înseși titlurile lor : *Importanța baladei* : *Stadiul cercetărilor* ; *Balada ca gen folcloric românesc, valoarea sa ideologică și artistică*, *Problema apariției baladei și a căilor ei de dezvoltare* ; *Problema istoricității* ; *Stadiul actual al baladei în circulația folclorică vie* și *Clasificarea baladei*, Al.I. Amzulescu încearcă abordarea în liniile lor mari a tuturor problemelor legate de baladă. Astfel, discută mai întîi improprietatea termenului folosit pentru prima oară de Vasile Alecsandri pentru denumirea realității românești și ajunge la concluzia că mult mai nimerit ar fi fost cel de *cîntec bătrînesc*, sub care sînt îndeobște cunoscute în popor, și care se apropie întrucîtva de noțiunea din spațiul slav, cu care se și înrudește, de altfel, ca tip de creație epică. Lucru adevărat, numai că noțiunea populară de „cîntec bătrînesc" este ceva mai largă, cuprinzînd în sferele ei și produsele liricii cîntate, îndeosebi doina.

Intrînd în analiza propriu-zisă a baladei, autorul studiului surprinde cu finețe existența concomitentă în sînul colectivității creatoare a unor poziții ideologice opuse, ce au determinat anume inconsecvențe sau confuzii. Rolul principal în promovarea unei asemenea stări l-au jucat

[1] Ediția mai cuprinde : *Lămuriri asupra ediției*, *bibliografia culegerilor citate în indice*, un *indice alfabetic de teme și titluri de variante* (în vol. I), cum și un *glosar*, un *indice alfabetic de titluri cuprinse în antologie*, un *indice onomastic*, un *indice tiponimic*, și *indicele culegerilor* (în vol. III).

și de data aceasta biserica și clasele stăpînitoare. Autorul stabilește chiar o accentuare a procesului, o dată cu creșterea în amploare și profunzime a conflictului social : „Este interesant de subliniat că semnele acestei mentalități confuze, explicabile prin circulația baladelor în diverse pături sociale, apar cu pregnanță în baladele haiducești, cele în care conflictul social se manifestă cu o maximă acuitate" (p. 22—23). Dar conținutul din ce în ce mai radical al baladelor — o dată cu evoluția societății spre faza capitalistă — nu determină în mod automat și creșterea valorii artistice a acestora, cum ni se pare a sugera autorul : „De aceea baladele haiducești reprezintă una dintre cele mai înalte culmi pe care se ridică creația artistică a poporului" (p. 18). Sporul epicii haiducești, față de cea fantastică și despre curtea feudală, constă în aducerea unei mai pronunțate note lirice, dată fiind și actualitatea ei. Dar că *valoarea artistică* a acestora ar depăși pe a primelor, care profită totuși de o atît de îndelungată cizelare, ni se pare puțin exagerat. Apoi, influența bisericii, oricît de puternică ar fi fost, nu explică în întregime caracterul mistic al multora dintre piese. Ea constituie de cele mai multe ori doar un simplu altoi peste vechile rădăcini mistice, care au coexistat pînă tîrziu, sub forma lor primară. De altfel, stratul acesta religios este mult mai recent și nu trebuie să ne conducă la concluzii false — mai ales cînd va fi vorba de periodizarea baladei. Și *Soarele și luna* este un exemplu grăitor (unde, între noi fie vorba, nu întîlnim nici o notă bogomilică ; bogomilismul a fost cu totul altceva !).

„Sumara analiză a elementelor stilistico-structurale" reușește într-adevăr să ne dea o imagine clară asupra specificului eposului românesc (care-i de mărime mică și mijlocie—în medie 200—300 de versuri). Față de cîntecul liric — în esența lui de natură intimă — „balada este prin excelență socială, ea „se zice înainte de toate spre a fi ascultată și urmărită de alții" (p. 25). Dar pentru aceasta are nevoie, spune autorul, de un anume „prestigiu epic al desfășurării tematice" (p. 25), prestigiu realizat prin mijlocirea amplificării. Undeva totuși, avem impresia că Al.I. Amzulescu suprapune ceea ce am numi „grandoarea hiperbolică" — condiție *sine qua non* a baladei — peste „amploarea zicerii", lucru caracteristic, dar nu hotărîtor în cele din urmă. Aceasta vine nu atît din rosturile interne ale desfășurării conflictului, cît din facilitatea rimării verbale, în monotimp, ce permite asociații multiple, obligatorii uneori, și joacă un rol apropiat de cel al formulelor închegate, „de bază". Că există un arsenal artistic tradițional al mijloacelor artistice[2]—„formule de bază literare și muzicale" (p. 27), după autor — este neîndoielnic, iar rolul lor este deosebit de însemnat nu numai la o nouă interpretare a aceleiași balade, ci și la alcătuirea altora, ele servind drept scheme tradiționale de care noul are totdeauna nevoie spre a fi înțeles și acceptat de mase, iar raportul dintre cantitatea și calitatea acestora și textul improvizat, desemnînd personalitatea interpretului, care totdeauna este și creator. Tendința amplificării fiind legică, ne punem totuși întrebarea de ce eposul românesc nu depășește decît arareori o mie de versuri? Și aici trebuie să arătăm că s-a încetățenit în mod nejustificat tradiția sporirii versurilor la transcriere, încît numărul nu indică întotdeauna și situația reală. Iată o asemenea mostră :

100 Și cum mai mergea
Cuc
Pe sus
Cîntînd,
Ea
105 Pe jos
Plîngînd,
Ea iar începea,
De cuc se ruga. . .etc. . .etc. (*Fata și cucul*, p. 305)

[2] Vezi M. Pop, prefața la *Flori alese din lirica populară*.

în care versurile : „Cuc pe sus cîntînd/Ea pe jos plîngînd", hotărnicite de prezenţa rimei, sînt împărţite în cîte trei segmente. Şi exemplele se pot înmulţi considerabil. Dar credem că atît de redusa lungime a eposului românesc trebuie explicată în cele din urmă prin specificul naţional al acestui fenomen. Să nu uităm că niciodată ascultarea baladei nu se transformă într-un lucru în sine, ci *totdeauna este ceruită ca un divertisment al desfăşurărilor ocazionale* (nunţi, clăci, călătorii de cărăuşie etc.). Ea nu trebuie să ţină prea mult, altfel îşi pierde interesul, iar românul, fire dinamică, prea puţin contemplativă (mai ales în zona în care aceasta continuă să fie încă vie), nu-i obişnuit cu amînarea şi fărîmiţarea conflictului în numeroase ocoluri. De aici concentrarea acţiunii, spre a păstra la aceeaşi intensitate atenţia auditorului. De asemenea, existenţa generalizată şi vie a multor întîmplări ce-şi găsesc formularea artistică în balade (mai ales în cele vitejeşti şi păstoreşti) determină o notă dramatică şi prin urmare lirică a eposului. Or, pentru realizarea unui asemenea moment de intensă trăire folclorică, este iarăşi nevoie de concentrare. Fluctuaţia unor teme de la liric spre epic sau invers, cum şi prezenţa unor balade lirico-epice, ca *Mioriţa*, sînt mărturii grăitoare ale acestei tendinţe.

O foarte interesantă paralelă cu basmul, colindul şi cîntecul propriu-zis scoate din nou în evidenţă individualitatea baladei. De notat însă că în apropierea basmului de baladă — prin comunitatea rolului cultural-educativ al amîndurora — trebuie făcute cîteva specificări. În timp ce basmul este o schemă, rareori plecînd de la o situaţie reală, dar urmînd o logică virtual posibilă de desfăşurare, balada — mai puţin cea fantastică — porneşte aproape întotdeauna de la o situaţie concretă, stilizată pe drum, pînă la pierderea oricărui contur individual. Apoi, basmul este impregnat cu tot felul de învăţăminte morale, fie cuprinse în proverbe, fie în pilde, şi comportă o desfăşurare întortocheată, pe cînd balada nu cunoaşte, decît în formele degradate, asemenea „moralizări", iar acţiunea ei e liniară. Prin urmare, pe cînd în basm întreaga naraţiune îmbracă într-o schemă fixă, arhicunoscută, învăţăminte morale, în baladă nu interesează altceva decît naraţiunea în sine, de cele mai multe ori senzaţională, şi cunoscută doar în linii mari, în acest caz forţa de convingere reieşind din caracterul cu totul extraordinar al acţiunii şi mai ales din faptul că balada rezolvă într-un mod artistic o problemă concretă ridicată de viaţă.

După paralela cu speciile amintite, Al.I. Amzulescu ajunge chiar la o definiţie : „Balada este cîntecul povestitor de ascultare, cîntec prin excelenţă eroic şi amplu, despre acţiuni vitejeşti sau senzaţionale, cu personaje înfăţişate în desfăşurarea vie a unui subiect adecvat" (p. 36), căutînd să combată mai departe teoria originii străine şi a provenienţei culte a acesteia şi optînd pentru caracterul popular şi naţional al baladei româneşti. Astfel, subscriem întru totul afirmaţiei : „Apariţia eposului românesc îşi are rădăcinile în cele mai îndepărtate condiţii istorice de viaţă proprie poporului nostru (înţelegînd prin aceasta sfîrşitul perioadei gentilice, cînd miturile merg mînă în mînă cu eposul — *n.ns* (*I.O.*)). Influenţa guzlarilor şi a epicii sud-dunărene nu poate fi decît un factor ulterior şi secundar în dezvoltarea şi deplina înflorire a cîntecului nostru bătrînesc în cursul epocii feudale " (p. 38). De observat că influenţa acestora se exercită mai ales asupra tematicii antiotomane şi fantastice, impunînd unele tipuri reprezentative, şi mai puţin sau de loc asupra baladelor păstoreşti şi haiduceşti, la fel de specific naţionale ca şi cîntecul liric. De fapt, paralel cu evoluţia spre epica pură a vechiului epos românesc, datorată influenţei sîrbeşti şi a creării *à la manière du*, a continuat să coexiste mereu un tip românesc pur, din care balada pastorească, pronunţat lirică, ni se pare a fi filonul principal ajuns pînă la noi. Faptul că eposul sîrbesc a lăsat totuşi urme aşa de puternice în repertoriul nostru (concretizate în teme, subiecte şi motive) se datoreşte nu atît superiorităţii lui artistice şi cantităţii şi intensităţii cu care s-a exercitat influenţa, cît mai ales prezenţei unor cristalizări legate de lupta împotriva jugului otoman, problemă la ordinea zilei pe atunci. Cît despre originea curtenească a unor balade (grupate în ciclul *Despre curtea feudală*), credem că Al.I. Amzulescu găseşte rezolvarea

cea mai justă. Chiar dacă unele au apărut din porunca domnitorului sau a cutărui boier, ele „au fost zămislite de un om din popor" ; „esenţial este faptul că tendinţa lor ideologică atestă poziţiile poporului, conţinutul lor democratic fiind evident." (p. 51). Numai aceasta a determinat răspîndirea lor. Vor fi fost mult mai multe ! Ni s-au păstrat însă cele mai autentic populare. Argumentarea afirmaţiei autorului se poate face şi pe baza analizei la text. La o sumară privire asupra repertoriului acestora, oricine îşi va da seama că multe din ele sînt lipsite de una dintre condiţiile esenţiale ale baladei : senzaţionalul, şi va rămîne surprins aflînd doar nararea unor lucruri obişnuite (ca în *Iancu Vodă*, *Armaş Dragomir*, *Cîntecul lui Priscoveanu*, *Enea Vameş-Mare* etc.) şi chiar existenţa unor balade lipsite de claritate (*Dobrişan (Oprişan)*) sau finalitate conformă cu năzuinţele poporului : *Radu Calomfirescu* etc.

Problema istoricităţii, atît de dezbătută în folcloristica mondială, se poate rezolva doar într-un singur fel, tratînd baladele drept stilizări — sinteze multiseculare a evenimentelor istorice concrete — pornind de la asemenea fapte reale, dar pierzînd pe drum localizarea precis temporală şi individualitatea desfăşurării şi căpătînd în schimb o tipicitate virtuală într-un anume spaţiu şi o anume epocă. A căuta în baladă fapte şi nume exacte — cînd ştiut este că poporul înlătură „tot ce pare ocazional şi neesenţial, care încalcă logica ideologică a evenimentelor" (p. 72), conducîndu-se după principiul că realitatea însăşi poate greşi, cum bine spune M. Braun — este o eroare. De aceea considerarea eposului drept izvor istoric trebuie să ne conducă nu la încercarea de depistare a unor lucruri precise, cît mai ales a unor „fapte generale", a „ideilor şi sentimentelor veacului", în sensul indicat de N. Bălcescu. Desigur, în cazul baladelor de dată mai recentă, ca cele haiduceşti, realitatea istorică se păstrează încă foarte vie, şi unii cercetători [3] au lămurit precis configuraţia istoric-concretă a unor figuri legendare. Cu secolul al XIX-lea epoca baladei s-a încheiat. Şi deşi continuă să trăiască şi chiar să mai apară unele cîntece povestitoare, interesul acestora este cu totul local. Aşa că putem vorbi deja despre baladă ca despre un fenomen în liniile lui mari încheiat.

După o judicioasă critică a sistemelor anterioare, în ultimul capitol Al. I. Amzulescu propune o nouă clasificare a baladei, după care de altfel îşi organizează şi materialul antologiei. De remarcat că actuala schemă profită de întreaga acumulare anterioară în domeniul clasificării baladei, şi îndeosebi de cea a lui D. Caracostea şi I. C. Chiţimia. Dar în orînduirea capitolelor credem că era mult mai bine (pe linia evoluţiei de la fantastic la real) dacă baladelor „Fantastice" le urmau cele „Păstoreşti", în fond mult anterioare celor „Viteşti" şi cu mult mai multe legături faţă de primele. Relaţiile dintre ciobănie şi haiducie, oricît de strînse ar fi fost, sînt totuşi de dată mai recentă faţă de rădăcinile epicii păstoreşti ; şi prezenţa *Mioriţei* în Transilvania sub forma colindei, este o dovadă grăitoare pentru arhaismul acestui capitol.

În totul ei tot, clasificarea rămîne în picioare, fiind făcută cu multă scrupulozitate ştiinţifică şi simţ al problemei. Cert este că prin prezenta ediţie Al. I Amzulescu ne-a dat adevărata măsură a posibilităţilor sale, şi dincolo de observaţii de amănunt ediţia critică de *Balade populare româneşti* se înscrie printre realizările de frunte ale folcloristicii noastre în anii puterii populare.

Ionel Oprişan

---

[3] Vezi Radu Niculescu, *Unele observaţii asupra lui Pintea Viteazul ca personaj istoric*, în „Revista de folclor", 1963, nr. 1—2 etc. . .

Eminescu şi romanul *Criticon* al lui Baltazar Gracian

Urmărind să definească pentru cititorii săi faptul cunoscut că unii oameni înţeleg aspectele vieţii într-un fel şi le detestă, iar alţii în altfel şi le acceptă, redactorul principal al „Timpului", din vremea cînd Eminescu era factotum la această gazetă, recurge la o exemplificare concretă cu ajutorul romanului *Criticon* al vestitului scriitor spaniol Baltazar Gracian. Pe scurt, subiectul acestui roman este astfel înfăţişat de Eminescu :

„Un autor spaniol, Baltazar Gracian, pune pe doi tineri să călătorească prin lume, sub conducerea unui personaj mitic, anume Desengano — dezamăgirea, deziluzia. Amîndoi tinerii văd aceleaşi lucruri, aud aceeaşi explicare din gura dezamăgirii, dar fiecare din ei se poartă cu totul altfel : pe Critil îl indignează ceea ce vede, pe Andronio îl atrage de intră în danţ" („Timpul" din 23 octombrie 1882, la locul cuvenit articolului de fond).

Părîndu-i-se foarte instructiv şi atractiv acest roman, care circula în traduceri parţiale în româneşte pe la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, Eminescu socoti nimerit să reproducă în foiletonul ziarului său, cu data de 13 iulie 1882, un capitol pe care îl intitulează *O alegorie veche şi pururea nouă*. Este tocmai capitolul în care doi tineri, Critil şi Andronius, sub conducerea călăuzei lor Desengano, ajung într-un oraş mare, unde, pe o scenă de scînduri, un pehlivan atrăgea o mulţime mare de oameni, prezentînd ca la bîlci felurite minunăţii, la care lumea privea îmbulzită şi uimită.

Pentru ca pehlivanul să-şi asigure tot succesul, preveni pe acei spectatori în sufletul cărora ar putea încolţi măcar un început de îndoială asupra celor ce vor vedea şi auzi, sfătuindu-i să plece de îndată, fiindcă cine nu e înzestrat c-o minte extraordinară nu va putea pricepe lucrurile *înalte* şi *subtile* care se vor produce pe scenă.

În aceste condiţii el anunţă mai întîi apariţia vulturului, pe cînd în realitate el trăgea de căpăstru, de după perdea, un măgar. Sugestionată de şarlatan, mulţimea se entuziasmă, afară de unul sau doi, care ziceau mai mult pe şoptite că animalul de pe scenă nu li se părea vultur, ci măgar. Dar, sub presiunea vecinilor fură nevoiţi să recunoască şi ei că măgarul e... vultur.

Aşa se urmă şi cînd perdeaua fu trasă spre a arăta un omuleţ, mare ca de la cot pînă la palmă, despre care pehlivanul zicea că e un uriaş.

Mai apoi, şarlatanul schimbă spectacolul aducînd pe scenă oameni recunoscuţi ca glorii, despre care însă pehlivanul afirma că nu sînt buni de nimic, iar mulţimea aplauda spusele lui zicînd că sînt nişte pitici.

Încheind alegoria scoasă din paginile *Criticonului* lui Baltazar Gracian, Eminescu adaugă propriul său comentariu :

„Dacă sub scena de scînduri am înţelege scena vieţii publice şi sub pehlivanul cu nasul lung pe cei ce dau tonul în ea, cîte capete de rînd n-am fi constatat că au fost apoteozate ca talente mari ori ca oameni de merit, cîţi pitici n-au fost numiţi glorioşi, cîţi oameni în adevăr de merit, la rîndul lor, n-au fost traşi în noroi !

Să nu se admită însă că lumea care aplaudă e totodată şi convinsă de gloria falsă a reputaţiilor uzurpate"...

Aci cred că este necesară o mică paranteză în legătură cu expresia „reputaţii uzurpate", atît de proprie stilului gazetăresc al poetului, pentru a întări paternitatea eminesciană a articolului *O alegorie veche şi pururea nouă*.

Ceea ce vreau să evidenţiez însă cu ocazia acestui foileton al lui Eminescu nu este atît critica morală şi socială care ar reieşi din alegoria romancierului spaniol, cît mai cu seamă un fapt care a scăpat cercetătorilor noştri literari în legătură cu izvorul de unde şi-a luat poetul ma-

terialul foiletonului său. Dacă unora le-ar trece prin minte că povestirea aceasta din *O alegorie veche şi pururea nouă* ar fi fost scoasă de Eminescu din traducerea românească, tipărită sub titlul *Critil şi Andronius* la 1794 din iniţiativa mitropolitului Iacov al Moldovei, le-aş obiecta că această traducere nu conţine decît primele nouă capitole ale romanului lui Baltazar Gracian şi într-însele nu descoperim nici un rînd care să oglindească povestirea lui Eminescu. Că această povestire nu este cuprinsă în traducerea de la 1794 ne-o spune însuşi poetul în cuvintele sale introductive la foileton :

„La 1794 mitropolitul Moldovei, Iacov, puse să se traducă şi să se tipărească o carte numită *Critil şi Andronius*. Cîteva părţi din ea s-au tipărit în adevăr, se vede însă că lipsa de mijloace ori alte împrejurări ar fi împiedicat urmarea lucrării. Această scriere nu era alt decît *Criticon* al vechiului autor spaniol, Baltazar Gracian.

În acel *Criticon* se găseşte însă o istorie de o actualitate permanentă, pe care ne permitem a o reproduce pentru cititor, fiind un fel de alegorie a timpului de faţă".

Din care parte a romanului *Criticon* reproduce poetul povestirea sa nu ne spune, dar este evident că nu din partea tipărită în românește la 1794 sub titlul *Critil şi Andronius*. De altfel, din stil şi vocabular putem deduce că povestirea lui Eminescu nu este o reproducere propriu-zisă a unei vechi traduceri în românește, fiindcă din loc în loc ea foloseşte cuvinte moderne, uzuale abia în limba română literară de mai tîrziu, adică pe vremea cînd scria Eminescu.

Dacă deci povestirea lui Eminescu nu este preluată din *Critil şi Andronius*, nu rămîne decît să tragem concluzia că Eminescu ori a avut la îndemînă o traducere veche a altor capitole din romanul *Criticon* în care se află povestirea sa, o traducere probabil pierdută mai apoi, ori că a luat cuprinsul alegoriei sale dintr-o parte a romanului spaniol netradusă în românește, dar care îi putea fi la îndemînă într-o tălmăcire germană.

Dan Simonescu, cunoscutul cercetător al scrierilor noastre vechi, în lucrarea sa *Un roman spaniol în Moldova secolului al XVIII-lea*, („Anuarul Liceului Naţional" pe anii şcolari 1942—1945), în care menţionează existenţa manuscriselor nr. 2 740 şi nr. 5 654 din Biblioteca Academiei R.P.R., cu traducerea altor părţi ale romanului spaniol, nu face nici o apropiere între ele şi foiletonul *O alegorie veche şi pururea nouă* din ziarul „Timpul". Neaflîndu-se deci nici un manuscris vechi românesc cu tălmăcirea românească a părţii sau a capitolului din *Criticon* în discuţia de faţă, sîntem înclinaţi a admite ipoteza unei traduceri proprii a poetului, efectuată *ad hoc* pentru cititorii ziarului său.

De altfel, o asemenea traducere din nemţeşte în ziarul „Timpul' efectuată de Eminescu n-ar fi singura, fiindcă poetul gazetar umplea multe coloane ale acestui ziar cu traduceri personale ale unor materiale fie ştiinţifice sau culturale, fie politice apărute în limba germană şi pe care el socotea util să le comunice cititorilor români.

I. Creţu

Eminescu despre un episod necunoscut din viaţa lui Gheorghe Lazăr

Într-un articol din „Timpul" cu data de 3 mai 1879, care poate fi atribuit lui Eminescu atît pentru fondul său ideologic, cît şi pentru numeroasele caracteristici de limbaj, poetul afirmă că autoritatea statului român înăuntru şi în afară era mai mică în timpul său decît în vremea domniei fanariote şi cu mult mai mică decît în zilele lui Mihai Sturza sau ale lui Ştirbei. Pentru a dovedi afirmaţia sa, autorul citează următorul caz petrecut pe timpul domniei lui Caragea.

„Vestitul Gheorghe Lazăr trecuse în Ţara Românească, deschisese şcoală şi i se dăduse numaidecît o boierie. Nu ştim acuma cum se făcea pe atuncea dezlipirea de cetăţenia austriacă, destul că consulul austriac îl pretindea ca pe un supus al guvernului imperial, l-au ademenit între zidurile consulatului şi l-au închis.

Vodă Caragea auzind, a poruncit prefectului de poliţie ca pe orice austriac va întîlni pe uliţă să-l bată la falangă, ceea ce s-au şi întîmplat întocmai. Numaidecît Gheorghe Lazăr a fost liber, căci operaţia poliţienească nu era să se oprească la *un* austriac.

Astăzi — întîmplîndu-se aşa caz — el ar da loc la un lung conflict diplomatic, pe cînd atuncea falanga era de ajuns pentru a mănţine autonomia internă a românilor, iar notele diplomatice erau floare la ureche. . .".

Ce era bătaia la falangă, cum şi cui se aplica, putem vedea dintr-o poemă în versuri care i-a plăcut lui Eminescu, fiindcă el şi-a copiat-o într-un manuscris al său înregistrat şi păstrat apoi la Biblioteca Academiei R.P.R. sub nr. 2 307 (vezi Emil Vîrtosu, *O satiră în versuri din Moldova anului 1821*, Ed. Acad. R.P.R. Bucureşti, 1957). Pentru a fi bătut la falangă, celui care era socotit vinovat i se legau picioarele de un sul, aşa fel ca trupul lui să fie suspendat cu capul în jos şi i se aplicau lovituri la talpă :

„Dar eu însă a lui rugă a o primi n-am voit,
Ci să-l puie la falangă, fetelor am poroncit ;
Care îl şi desculţară şi-n falangă mi l-au pus
Şi peşin îi ridicară talpele goale în sus. . .
Atunci începe a-l arde la talpe cu lovituri."
(*loc.cit.*, p. 514)

Manuscrisul acestei poeme de 1 238 de versuri scris cu litere chirilice îl deţinea Eminescu de la V. Pogor-fiul, de la Junimea, iar autorul pare a fi V. Pogor-tatăl, care a scris şi cîteva poezii, dintre care unele s-au tipărit. Probabil că Eminescu a restituit originalul poemei amintite, după ce şi l-a transcris cu litere latine. Două versuri din această poemă :

„Bine isbuteam în toate, dacă turcul n-ar fi fost
Vrednic numai în războaie, da-n diplomatică prost"

au fost introduse de Eminescu într-un articol din „Timpul" cu data de 25 martie 1880 (I. Creţu, *M. Eminescu, Opera politică*, vol. II, Ed. Cugetarea, Bucureşti, 1941, p. 79). Cu mici modificări, aceleaşi versuri se regăsesc şi în articolul din 5 decembrie 1882 (*ibidem*, p. 509).

Despre pedeapsa poliţienească cu *falanga* şi despre puterea consulatelor în ţările noastre vorbeşte Eminescu într-o conferinţă a sa, dezvoltată în cadrul prelegerilor Junimii din Iaşi în anul 1876 şi publicată sub semnătură în „Convorbiri literare" cu data de 1 august 1876, cu titlul *Influenţa austriacă asupra românilor din principate* : „... Falanga, pedeapsă poliţienească pentru greşeli mici, se putea răscumpăra. . ., clasa de mijloc avea numai două căi de scăpare : sau să se facă supuşi austrieceşti sau, în sfîrşit, să intre în slujba unui boier mare şi să sufere mai bine palmele cucoanelor decît falanga aplicată de cutare aprod" (*ibidem*, vol. I, p. 55). „... Şi pe cînd puterea statului român scădea — se urca ce? — *puterea consulatelor*. Casa unui consul devenise o adevărată cetate. . ." (*ibidem*, vol. I, p. 56).

Dar, de unde îşi va fi luat Eminescu informaţia asupra detenţiunii lui Lazăr la consulatul austriac din Bucureşti, nu ştim deocamdată. Însă, că poetul avea o asemenea informaţie dintr-un izvor demn de încredere din Bucureşti, nu este îndoială. Dacă relatăm totuşi acest caz din articolul ziaristic al lui Eminescu, n-o facem pentru aspectul său ideologic, ci pentru a evi-

denţia un episod necunoscut din viaţa dascălului român de la Sf. Sava, întemeietorul învăţămîntului înalt în limba naţională din ţară.

Precum se vede, adversităţile lui Gheorghe Lazăr proveneau nu numai de la unii boieri mari şi clerici înalţi din Bucureşti, care nu vedeau cu ochi buni înfiinţarea învăţămîntului în limba naţională, ci şi de la autorităţile statului vecin. Gheorghe Lazăr era socotit de cercurile austriece de peste Carpaţi ca un răzvrătit împotriva statului austro-ungar, iar reprezentanţii lor de la noi căutau să-l readucă la ascultare prin metodele de care ne informează articolul din „Timpul".

Faptul relatat de Eminescu ne dovedeşte că actul de descălecare culturală a lui Gheorghe Lazăr din Transilvania în Ţara Românească nu s-a făcut fără mari primejdii personale pentru întîiul învăţător în limba noastră naţională.

I. Creţu

Eminescu şi teza lui Descartes „Cogito, ergo sum"

Cînd i se ivea ocazia potrivită, Eminescu nu se ferea ca, chiar în coloanele ziarului ce conducea, să dezvolte unele teme filozofice, care de regulă sînt accesibile numai oamenilor de specialitate. Gîndirea filozofică a poetului ni se descoperă astfel nu numai în versurile unor poezii ca *Scrisoarea întîi*, *Luceafărul*, *Glossă* şi în cîteva meditaţii ori în nuvela *Sărmanul Dionis*, ci cîte odată ea devine manifestă şi în unele articole ziaristice, în care sînt redate pentru cititorii zilnici idei şi sisteme de gîndire ale unui Kant, Schopenhauer, Descartes, Leibniz, Locke, Spencer, Spinoza, John Stuart Mill etc. Asemenea pagini cu conţinut filozofic nu sînt scrise cu pedanterie şi didacticism, ci cu acea limpezime de gîndire cu care era înzestrat marele scriitor, exprimată întotdeauna într-un stil de o claritate fără pereche. Pentru a da un singur exemplu în spaţiul restrîns al articolului de faţă, iată cum, relevînd aplicarea cu totul eronată în ziarul „Românul" a vestitei teze a lui Descartes : „*Cogito, ergo sum*", redă Eminescu pentru cititorii săi, în „Timpul" cu data de 16 aprilie 1881, înţelesul real al gîndirii carteziene.

Referindu-se la cele zise în „Românul", Eminescu reproduce din ziarul lui C. A. Rosetti următoarele rînduri :

„Adesea ziserăm şi cu durere ne vedem siliţi a repeţi : În genere vorbind, cel mai mare sacrificiu ce poţi cere unui român este a-l sili să cugete serios în el însuşi cîteva ore asupra unui subiect. E timp în fine să-nţelegem că numai printr-o cugetare serioasă şi necurmată omul poate să cunoască bine adevărul şi calea cea bună pe care trebuie să meargă. Aceasta este metoda prin care omul poate cunoaşte adevărul ; acesta este mijlocul prin care el este gratificat d-a putea mînca şi din pomul cunoştinţei. „« Cuget, deci sunt » a zis Descartes — Să ne deprindem dar a cugeta mai mult decît a vorbi, şi vom fi."

După reproducerea acestui pasaj din „Românul", urmează comentariul lui Eminescu pe care îl redăm întocmai :

„Ce are-aface lipsa de cugetare serioasă şi necurmată cu teza lui Descartes, care e tocmai îndreptată contra scepticismului, contra excesului cugetării ? În adevăr în *Meditationes de prima philosophia* (Paris, 1641), Descartes zice : « Ne putem îndoi de orice în lume, numai nu de faptul că ne îndoim. Simţurile mă înşeală, deci nu mă pot încrede necondiţionat în ele ; nu ştiu dacă o fiinţă atotputernică n-a făcut ca să nu existe în realitate nici pămînt, nici cer, nici obiecte cu întindere în spaţiu ; poate că nu există nici figuri, nici mărime, nici loc şi cu toate astea am imaginea lor sensibilă, care face să-mi nălucească existenţa tuturor obiectelor acestora ; poate

chiar la adunarea de doi cu trei, la numărarea laturilor unui patrat, la cele mai ușoare concluzii, mă înșel. Imperfecțiunea mea poate fi atît de mare încît să mă-nșel întotdeauna. Precum Arhimede, zice el în meditațiunea a doua, nu cerea decît un singur punct fix pentru a putea mișca pămîntul, tot astfel eu voi avea mari speranțe dacă voi fi îndestul de fericit de a afla o singură teză pe deplin sigură și nesupusă nici unei îndoieli. Și-ntr-adevăr un lucru e cert, pe cînd toate celelalte sînt incerte, și acel lucru cert e îndoiala mea însăși, e cugetarea mea însăși, deci existența mea. Dacă ar exista chiar o ființă atotputernică care a aranjat totul ca să mă amăgească, totuși trebuie să exist pentru a putea fi amăgit ; cugetînd că sunt, tocmai cugetarea aceasta demonstră că și sunt în adevăr. Teza : sunt, exist e pururea și în mod necesar adevărată de cîte ori o pronunț ori o cuget. Cogito, ergo sum ».

Ce are a face această vestită teză care a răsturnat filosofemele sceptice, foarte seducătoare tocmai prin profunditatea lor, cu lipsa de cugetare a Caradalelor și Pătărlăgenilor? Aceștia există, ca orice carne cu ochi, chiar dacă n-ar gîndi nimic, ba existența lor e cu atît mai vie și mai aparentă cu cît nu gîndesc nimic și nu simt nimic. Pe cît timp au diurne, lefuri, întreprinderi, nici nu-i simți că sunt : vegetează liniștiți și blînzi. Din momentul în care nu le mai au, își manifestă existența într-un mod zgomotos și foarte neplăcut.

Dar de, bietul Descartes, om a fost și el și o fi avut păcate pe care cată să le spășească după moarte. Ce pedeapsă mai mare putea să-l aștepte însă pe cea lume decît de a se vedea citat și tălmăcit de învățații redactori ai « Românului ? »

Această pagină nerelevată, cred, pînă astăzi ne arată un lucru pozitiv din activitatea ziaristică a lui Eminescu, căci dintr-însa putem vedea că munca sa la gazetă n-a fost totdeauna infructuoasă, precum se credea îndeobște altă dată. Poetul avea pentru cititorii săi o atenție deosebită și cînd se ivea ocazia le împărtășea cu dărnicie, din bogata sa cultură, informații și comentarii prețioase privitoare la problemele de literatură, de artă și de știință în general. În această privință, paginile sale ziaristice, risipite prin coloanele gazetelor la care a colaborat, constituie o adevărată enciclopedie, din care se pot scoate idei ce pot interesa pe cititorii săi chiar peste atîtea decenii cîte s-au scurs de la moartea sa prematură.

Datoria noastră este să le valorificăm așa cum se cuvine moștenirii literare a celui mai mare clasic al poporului nostru.

I. Crețu

Dramaturgia română contemporană

Culegere, 2 vol. „Biblioteca pentru toți", EPL, București, 1964

Inițiativa întru totul lăudabilă a Editurii pentru literatură de a aduna în volume-culegeri cele mai reprezentative și interesante realizări din domeniul nuvelei, al poeziei și al dramaturgiei în cei douăzeci de ani de la Eliberare permite marelui public cititor să-și formeze cu ușurință o imagine cît mai cuprinzătoare cu putință a literaturii noastre contemporane în plină și necontenită dezvoltare. Am spus o imagine cît mai cuprinzătoare *cu putință*, deoarece spațiul limitat nu permite un sumar complet al tuturor operelor valoroase, ci determină omisiuni deliberate. O asemenea antologie trebuie să fie rodul unei cercetări riguroase și amănunțite care să înlăture cît mai mult posibilitatea unor greșeli de apreciere. Căci orice antologie dă la iveală în primul rînd judecata critică, judecata de valoare cu care autorul ei privește literatura explorată. Dacă, în ciuda tuturor dificultăților amintite, o culegere reușește să re-

prezinte cu adevărat o epocă literară sau un gen literar într-o anumită perioadă, să înmănunchieze ceea ce este mai semnificativ, chiar dacă a trebuit să lase de o parte multe alte succese, munca autorului culegerii n-a fost zadarnică. E cazul antologiei *Dramaturgia română contemporană*, îngrijită, adnotată și prefațată de Valeriu Rîpeanu. Sumarul — numai 12 piese — stîrnește inițial o reacție interogativă : doar acestea ? Fiecare cititor și iubitor de teatru își amintește din prima clipă încă cel puțin 10 piese originale pe care le-a citit sau le-a aplaudat cu plăcere și pe care le-ar fi vrut adunate în aceste volume. Și într-adevăr, întrebările sînt legitime. E firesc să te miri că alături de *Oameni care tac* de Al. Voitin nu sînt prezente și alte piese eroice, care evocă lupta partidului în ilegalitate, ca de pildă : *Anii negri* de N. Moraru și A. Baranga, *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă sau *Arcul de triumf* de A. Baranga. Nu e surprinzător să dorești ca între piesele cu caracter istoric, cum sînt : *Bălcescu* de Camil Petrescu sau *Haiducii* de Victor Eftimiu, să se fi aflat și *Cuza Vodă* a lui Mircea Ștefănescu, după cum între cele care oglindesc diferite aspecte ale destrămării societății burgheze, cum o fac, cu strălucire, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu sau *Trei generații* de Lucia Demetrius, își aflau locul și piese ca : *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius sau *Patriotica română* de Mircea Ștefănescu. De asemenea, piese ca : *Ștafeta nevăzută* de P. Everac, *Passacaglia* de Titus Popovici, *Dacă vei fi întrebat* sau *Secunda 58* de Dorel Dorian, nu par să-și merite mai puțin locul într-o culegere de dramaturgie contemporană. Și mai sînt încă și alte titluri demne de toată atenția și prețuirea.

Un bilanț al succeselor dramaturgiei noi nu poate decît să ne bucure. Dramaturgii noștri s-au angajat într-o competiție onorabilă și entuziastă. Privind de pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste soarta omului nou care trăiește și se formează în socialism, ei încearcă în operele lor să dezlege problemele mari și mici implicate în acest proces de transformare a conștiințelor. Ei se străduiesc să răspundă cît mai complet și cu cît mai multă profunzime necesității de a înfățișa profilul sufletesc al omului de astăzi în toată bogăția și complexitatea lui. Dintr-o serie progresivă de realizări dramatice, antologia apărută cuprinde doar 12 piese. Selecția întreprinsă de V. Rîpeanu a fost deosebit de anevoioasă. Autorul și-a supus alegerea unor criterii multiple și severe, s-a străduit să fie cît mai obiectiv. Mai întîi a avut în vedere diferitele stadii de dezvoltare ale dramaturgiei noi, precum și diversele stiluri și specii dramatice și mai ales multilateralitatea tematică, atent ca toate temele mari — evocare istorică, inspirație folclorică, reconstituirea dramatică a portretului unei personalități, evocarea anilor de luptă ilegală a partidului, critica moralei burgheze, satirizarea rămășițelor mic-burgheze în gîndirea și comportarea oamenilor, oglindirea noilor trăsături spirituale caracteristice omului nou și a procesului de formare a noilor conștiințe în medii și colectivități diferite : muncitori, țărani, intelectuali — să fie reprezentate.

Deoarece cei mai mulți dintre dramaturgi au fost atrași alternativ de teme și modalități variate, autorul culegerii a încercat în primul rînd să se oprească la dramaturgii cei mai fecunzi și mai apreciați, și pentru fiecare în parte să aleagă o singură piesă, pe cît s-a putut cea mai reprezentativă. Am spus, *pe cît s-a putut*, deoarece și în această alegere au existat dificultăți serioase. Astfel, spațiul nu îngăduia ca un autor să fie prezent de două ori chiar dacă a scris două piese la fel de valoroase. A fost selectată cea care completa mai bine tabloul tematic, chiar dacă, în unele cazuri, era întrecută din punctul de vedere al valorii artistice de o alta din creația aceluiași scriitor. E cauza pentru care îl întîlnim pe Mircea Ștefănescu în antologie doar cu piesa *Căruța cu paiațe* și nu și cu *Patriotica română*, mai reușită, dar a cărei temă a fost îndelung exploatată în realismul critic. De asemenea, pentru A. Baranga autorul s-a oprit la *Mielul turbat*, chiar dacă a fost poate atras în mod egal de *Arcul de triumf*. *Celebrul 702* al lui Al. Mirodan nu era mai prejos artisticește decît *Ziariștii*, dar aceasta din urmă e mai reprezentativă pentru realitățile noastre contemporane. Credem că autorul s-a aflat în

dificultate şi atunci cînd a trebuit să opteze pentru una dintre cele două — mai valoroase — piese ale lui Everac : *Ferestre deschise* şi *Ştafeta nevăzută*.

În general, V. Rîpeanu a reuşit să alcătuiască un sumar variat şi cuprinzător. Avem totuşi două rezerve. Astfel, oglindirea noilor realităţi în agricultura socialistă, procesul de formare al ţărănimii cooperatiste ni se par cu totul insuficient reprezentate : o singură piesă consacrată acestei teme — *Nuntă la castel* de Sütö András — în timp ce tuturor celorlalte teme mari le sînt rezervate cîte două sau chiar trei opere dramatice. Socotim că în sumarul acestei culegeri trebuia să i se facă loc şi dramaturgului Gheorghe Vlad, a cărui piesă *Îndrăzneala* a fost unanim apreciată ca una dintre cele mai autentice reflectări artistice a noilor relaţii sociale din agricultură.

Semne de întrebare naşte şi absenţa unor piese ca *În valea Cucului* de Mihai Beniuc sau *Passacaglia* de Titus Popovici. Dumitru Solomon în cronica sa (*Teatrul în antologie* în „Gazeta literară", 10 sept., p.6) a găsit o explicaţie care nu ne satisface, şi anume aceea că autorul culegerii şi-a fixat atenţia exclusiv asupra *dramaturgilor*, adică nu şi asupra scriitorilor care pe lîngă piese au mai scris şi în alte genuri literare sau *în primul rînd* în alte genuri. Din acest motiv ar fi fost excluse opere dramatice scrise de M. Beniuc, T. Popovici, V.M. Galan, Eug. Barbu, S. Fărcăşanu etc. Afirmaţia e arbitrară şi e dezminţită de o privire mai amănunţită asupra scriitorilor cuprinşi în antologie. Căci se ştie că Lucia Demetrius a debutat cu proză şi a continuat pînă astăzi să scrie, alternativ, opere dramatice şi romane şi nuvele, iar despre V. Eftimiu chiar V. Rîpeanu scrie în notele de la sfîrşitul primului volum că „a ilustrat cu o egală fervoare toate domeniile literaturii".

Totuşi sumarul astfel alcătuit, chiar lacunar, încheagă o imagine complexă a dramaturgiei noastre noi în plină ascensiune. Din piesele cuprinse în cele două volume se desprinde preocuparea scriitorilor de a zugrăvi portretul eroului pozitiv cu trăsăturile sale morale, deosebite, caracteristice modului de viaţă socialist, de a găsi sensul adînc al unor fapte contemporane cotidiene, aparent neînsemnate, de a sesiza creşterea, progresul continuu mai evident sau mai puţin perceptibil. Străduinţa de a face teatru de „idei" nu este nouă, ci înnoită, continuînd şi dezvoltînd cele mai bune tradiţii ale dramaturgiei noastre realist-critice, ilustrată de nume ca M. Sebastian, Camil Petrescu, George Mihail Zamfirescu, Victor Ion Popa, Al. Kiriţescu şi alţii.

Dramaturgia noastră contemporană a depăşit însă faza întrebărilor, a aspiraţiilor vagi şi a îndoielilor, caracteristică realismului critic, pentru a trece în aceea a răspunsurilor, a împlinirilor, a certitudinilor. Eroul învins, blazat, naiv sau sceptic, care se resemna văzîndu-şi visurile terfelite sau renunţa la viaţă neputînd suporta înfrîngerea, a fost primenit treptat, i s-au insuflat o nouă viaţă, robusteţe sufletească, precum şi capacitatea de a înţelege realitatea şi de a întrezări viitorul. Eroi ca Pavel Arjoca din *Cetatea de foc*, Spiridon Biserică din *Mielul turbat*, Cerchez din *Ziariştii*, Petre Urlea din *Ferestre deschise* sînt oamenii zilelor noastre, oameni care trăiesc într-o nouă realitate socială, solidari, încrezători, animaţi de sentimentul răspunderii faţă de societate, oameni cărora lupta pentru realizarea unui ideal concret, măreţ, construirea unei vieţi noi — le-a insuflat o forţă morală granitică, rămînînd în acelaşi timp oameni cu lumini şi umbre, cu lupte crîncene între vechi şi nou în propriile conştiinţe. Dramaturgia noastră nouă şi deci piesele cuprinse în antologie reflectă de fapt tocmai acest conflict continuu, izbucnit sub cele mai diferite înfăţişări între vechi şi nou, şi modul în care noul învinge în realitatea înconjurătoare şi în conştiinţa oamenilor. Atenţia scriitorilor se lărgeşte şi se ascute de-a lungul anilor, investigînd, alături de manifestările

conflictului amintit în planul social, alături de confruntările istorice şi de definirea prietenilor şi duşmanilor, diferite zone ale vieţii sufleteşti a eroilor. Teatrul contemporan exaltă eroismul cotidian al omului care realizează practic marile transformări prin care a trecut şi trece patria noastră, al omului care luptă activ pentru a-şi preciza şi a-şi consolida atitudinea de opţiune faţă de nou.

V. Rîpeanu a încercat să suplinească lacunele sumarului printr-un binevenit „Tabel cronologic", precum şi prin „notele" de la sfîrşitul fiecărui volum, note care sînt, de fapt, utile fişe bio-bibliografice ale autorilor incluşi în antologie sau, mai bine zis, sumare profile critice care conţin, alături de titluri şi date, concise şi judicioase aprecieri de valoare. Tabelul cronologic urmăreşte şi consemnează pe ani toate evenimentele mai de seamă legate de dezvoltarea dramaturgiei, din 1944 pînă azi. Sînt astfel amintite sărbătoririle şi aniversările teatrale, decernarea premiilor de stat pentru dramaturgie, sînt notate reluările şi premierele, apariţia unor culegeri mai importante de teatru — colective sau individuale —, apariţia revistei „Teatrul" şi înfiinţarea unor teatre. În general bine întocmit, ar fi fost totuşi posibil ca acest tabel cronologic să fie mai complet. Autorul atrage atenţia de la început că n-a urmărit să realizeze o cronologie exhaustivă, că a menţionat doar piesele cele mai semnificative din totalitatea pieselor originale jucate pe scenele teatrelor noastre în cei douăzeci de ani. Cu toate aceste preveniri, semnalăm unele omisiuni care nu-şi află, după părerea noastră, explicaţia nici cînd este vorba de o cronologie selectivă. Astfel, dacă în 1955 e menţionată reprezentarea pieselor *Ce naşte din pisică* de Tudor Şoimaru sau *Nota zero la purtare* de Octavian Sava şi V. Stoenescu, nu vedem de ce a fost trecută cu vederea una dintre primele piese în care e oglindit procesul cooperativizării : *Împărăţia lui Machedon* de T. Vornicu şi Ioana Postelnicu. Inexplicabilă ni se pare lipsa oricărei referiri la premiera — în 1959 — a piesei *Ferestre deschise* de Paul Everac, cuprinsă în antologie. Credem că menţionarea premierelor cu piesele *Febre* de Horia Lovinescu sau *Steaua polară* de S. Fărcăşan şi-ar fi putut găsi în mod justificat un loc în cronologie, atîta timp cît n-au fost uitate piese ca *Mi se pare romantic* de Radu Cosaşu sau *Camera fierbinte* de Al.I. Ştefănescu şi altele. O rigurozitate sporită în notarea datelor n-ar fi făcut decît să crească utilitatea reală a acestei cronologii, care, dacă nu este — şi nici nu putea să fie — exhaustivă, ar fi putut să evite impreciziunea. Datele la care s-a oprit autorul puteau fi complete.

Bine scrisă, prefaţa înfăţişează nu numai dezvoltarea dramaturgiei noi în cei douăzeci de ani, ci insistă pe deplin justificat asupra continuităţii de idei şi preocupări de la cele mai valoroase opere dramatice dintre cele două războaie la piesele de azi subliniind elementele înnoitoare. Întoarcerea privirii către trecut, către dramaturgia românească realist-critică era necesară pentru a indica punctul de plecare, continuitatea genului, evoluţia lui în noile condiţii sociale. Dramaturgia contemporană nu s-a creat din nimic, ci literatura dramatică realist-critică a căpătat în noile condiţii ale regimului socialist o nouă orientare, evoluînd către metoda realismului socialist. De altfel, înseşi primele patru piese din culegere : *Michelangelo* de al Al. Kiriţescu, *Haiducii* de V. Eftimiu, *Bălcescu* de Camil Petrescu şi *Căruţa cu paiaţe* de Mircea Ştefănescu sînt mărturia acestei noi orientări a unor scriitori reprezentativi prin creaţia lor pentru realismul critic interbelic. V. Rîpeanu îşi concentrează atenţia asupra apariţiei, în diferite ipostaze, a eroului pozitiv din dramaturgia contemporană, precum şi asupra legăturii indisolubile dintre opera dramatică şi actualitate, realizată în etape. Prefaţa are factura unui articol-studiu în care se întreţes vioi impresii şi caracterizări interesante şi cu miez. Poate că totuşi

avînd în vedere că o culegere apărută în „Biblioteca pentru toți" se adresează publicului larg, dornic de cunoștiințe precise și sistematice, n-ar fi fost nepotrivită prezentarea unui tablou mai clar, mai didactic — în sensul bun al cuvîntului — al dezvoltării dramaturgiei contemporane. N-ar fi fost inutile nici cîteva aprecieri asupra măiestriei literare.

Privită însă în asamblu, atît prin datele cuprinse în prefață, note și cronologie, cît și prin piesele selectate, succese recunoscute în critica literară și teatrală, antologia îngrijită de V. Rîpeanu reușește să fie o cronică vie a epocii, cronică a cărei valoare artistic-culturală este dublată de utilitatea informativă.

Rodica Florea

Nuvela română contemporană

„Biblioteca pentru toți", nr. 247—249, EPL, București, Prefața de Nicolae Manolescu

Nuvela este un gen literar bine conturat la noi și realizările actuale în această direcție continuă o tradiție de mult impusă ca valoare. Procedeele de creație sînt evident aceleași pentru toate timpurile. Nuvela cere capacitate de concentrare, de stăpînire a efectelor. Spre deosebire de roman, ea sugerează cu amănunte puține cît mai multă viață și satisface în primul rînd nevoia noastră de noutate. Optica scriitorului contemporan este însă schimbată. El poate ataca orice aspect al realității, fiindcă dacă poziția ideologică este clară, realitatea nu poate fi deformată. Unele din nuvelele cuprinse în culegerea *Nuvela română contemporană* din colecția „Biblioteca pentru toți" sînt exemplificatoare. Faptul că o eroină a lui Zaharia Stancu trăiește acut drama nevoii de pămînt nu înseamă că scriitorul s-a întors spre trecut și deci a părăsit preocupările pe care le-ar feri realitatea socialistă. Problema nu ține neapărat de momentul descris, de structura morală a eroilor, ci se referă la poziția de pe care sînt înfățișate faptele și eroii pentru ca să poată convinge de existența lor obiectivă.

Aceasta nu înseamnă că nuvela noastră nouă nu pune în lumină întîmplări și oameni care să exprime mișcarea istorică a vremii. Războiul a zguduit lumea, iar după război socialismul a deschis alte perspective, a mobilizat energiile. Odinioară nuvela excela în prezentarea țăranului sadovenian, idilic, legendar sau a țăranului văzut de Rebreanu ori Pavel Dan, avid de pămînt, supus instinctelor; a creat tipul boierului de neam, scăpătat, sentimental, conservator, al micului funcționar, al pensionarilor și al fetelor bătrîne, oameni striviți de societatea burgheză, care îi reducea treptat la existența automatizată. Pentru ei nu mai exista nici o surpriză, o zi semăna cu celelalte, orice perspectivă le era interzisă. Schimbarea modului de viață impusă de revoluția socialistă a imprimat o altă ritmică cotidianului atît de apăsător în trecut. Faptul acesta de o covîrșitoare importanță este abundent reflectat în literatură. Existența lui Ilie Barbu, de exemplu, personaj solicitat de numeroase răspîntii este pe deplin justificată. Ilie Barbu (*Desfășurarea*), Antonică (*Munca de jos*), Păunică (*Ploaia albă*), nu mai sînt amenințați să cadă în automatism. Într-un moment decisiv al vieții lor ei devin, sau au posibilitatea să devină altceva decît fuseseră înainte. Noile condiții create de societatea socialistă le permit să sfărîme niște tipare în care înțepeniseră eroii nuveliștilor de tipul Brătescu-Voinești, Emil Gîrleanu, I.A. Bassarabescu, Nicolae Gane, Duiliu Zamfirescu. În nuvela contemporană accentul cade pe transformare.

Dezvoltarea prozei scurte românești din ultimele două decenii și diversitatea ei sînt puse în lumină într-o bună măsură de cele trei volume ale colecției „Biblioteca pentru toți",

care adună la un loc un număr considerabil de nuvele, povestiri și schițe aparținînd unora dintre prozatorii noștri, de la cei mai reprezentativi, ca Mihai Sadoveanu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, pînă la scriitori de curînd afirmați ca : D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu, Nicolae Velea. Ce poate sublinia ca pozitiv faptul că sumarul cuprinde și scriitori ai minorităților naționale din țara noastră ca : Asztálos István, Anton Breitenhofer, Huszár Sandor, Kóvacs György, Nagy István, Papp Ferenc, Paul Schuster, Sutö András, Szábo Gyula, Erwin Wittstock. În mod firesc, alăturarea a patruzeci și doi de scriitori contemporani atrage după sine întîlnirea unor stiluri, a unor formule epice diferite. Toate la un loc pun în lumină contribuția literaturii la cercetarea și cunoașterea unor zone de viață și a unor tipuri de vădit interes.

Editura pentru literatură a ales cincizeci și două de titluri care să exemplifice proza noastră scurtă contemporană în așa fel încît, în ansamblu, culegerea să fie cît mai echilibrată în ceea ce privește tematica. Au fost incluse în sumar nuvele cu tematică țărănească, cu tematică legată de lupta clasei muncitoare, nuvele inspirate de război, de rezistența antifascistă. Unele dintre ele dezbat probleme ale intelectualului cinstit atașat mișcării muncitorești; altele recreează atmosfera dinainte de Eliberare de pe pozițiile realismului socialist.

Literatura noastră nouă este bogată în reflectarea vieții de la țară. Faptul nu surprinde, ținînd seamă de o tradiție bine consolidată. În cazul de față nu s-a construit pe un teren aproape gol, cum s-a întîmplat cu literatura inspirată din viața clasei muncitoare. Culegerea de față ilustrează cîteva momente semnificative din lumea satelor. Starea de mizerie a țărănimii sărace care a preocupat pe scriitorii noștri înainte de 23 August 1944 a continuat să fie în atenția lor și după această dată. *Constandina* de Zaharia Stancu și *Pămînt amar* de Vasile Rebreanu sînt nuvele care au ca punct de plecare un conflict caracteristic prozei noastre realiste, nevoia de pămînt. Dar în timp ce Constandina se istovește cerînd delirant dreptul ei de moștenire, Isaia Ioța, personajul lui Vasile Rebreanu, are o altă evoluție. El este un Ion care a înțeles în condițiile orînduirii socialiste zădărnicia străvechii drame a pămîntului. Eusebiu Camilar în nuvela *La coasă* evocă într-o atmosferă legendară seceta din 1929. Pe un fond fantastic prilejuit de foametea din 1946, Fănuș Neagu în *Dincolo de nisipuri* sugerează sărăcia țăranilor nevoiți să schimbe țoalele pe mălai la morarii bogați. Cîteva momente luminoase din mediul rural aduce Ion Agîrbiceanu în *Floarea-soarelui* și *Vironica*. Conflictele inerente dintre țăranul sărac și chiabur sînt dezvăluite și de Fănuș Neagu în *Olelie* din volumul *Ningea în Bărăgan* și Ștefan Luca în *S-a întors Achim*. V. M. Galan în *La răzeși* descrie istoria trezirii și împlinirii sufletești a țăranului sărac. De fapt nuvela e relatarea artistică a apariției mișcării comuniste la sate. Împroprietărirea și cooperativizarea, conflictele esențiale de conștiință care premerg intrarea țăranilor în cooperativele agricole de producție, contradicțiile morale specifice, urmare firească a diferențelor ce există între concepțiile politice ale oamenilor și vechile lor deprinderi, obiceiuri și tradiții, sînt obiectul nuvelelor semnate de Ion Lăncrănjan, Asztálos István, Nicolae Velea, Szábó Gyula, Dumitru Mircea.

Fără să aibă decît rare precedente, tema vieții și luptei clasei muncitoare s-a dezvoltat în literatura noastră de după Eliberare. Nagy István, Eugen Barbu, Nicolae Jianu, Ieronim Șerbu, Francisc Munteanu, inspirîndu-se din mediul muncitoresc, au cules tipuri și subiecte netratate altădată în literatura noastră. Eugen Barbu evocă în *Groapa* lumea periferiei marelui oraș industrial și în nuvelele *Truda*, *Oaie și ai săi* a făcut portretul proletarului în care abia se trezește conștiința de clasă. Culegerea de față reproduce nuvela *Munca de jos*, în care este schițat chipul proletarului zilelor noastre. Monologul interior al personajului cuprinde procesul de conștiință al unui vechi și bun muncitor care s-a abătut de la morala proletară. Nuvelele cu temă muncitorească existente în cele trei volume ale culegerii Editurii pentru literatură urmăresc cu predilecție procesul de transformare al conștiințelor, de întărire a combativității de clasă : *M-am făcut*

băiat mare de Nicuță Tănase, *Ploaia* de Nicolae Țic, *A venit pe șantier o fată* de Huszár Sandor. În *Anuşka se supără* de Nagy István și *Drumul spre cer* de Nicolae Jianu atenția este îndreptată spre viața personală a muncitorilor, în primul rînd spre sentimentele de prietenie și dragoste așa cum sînt înțelese de generația educată în spiritul moralei comuniste. Antologica nuvelă a lui Geo Bogza *Moartea lui Iacob Onisia* simbolizează năzuința omului simplu spre fericire și condamnă pe aceia care o întunecă. Căci sub forța vitală a acestora moare un muncitor cinstit în noaptea de Crăciun, agățat de sîrma funicularului, cînd abia cîteva minute îl mai despărțeau de casă, de familie, de liniște.

Rezistența antifascistă, războiul și tragediile care i-au urmat, lupta de eliberare sînt momente bogat exemplificate în culegerea de față. Nuvelele lui Aurel Mihale *Trenul de seară* și *Casa de piatră* evocă războiul așa cum este văzut de soldații de rînd. El nu a descris în aceste povestiri de tip memorialistic (*povestirea unui tînăr fochist, povestirea unui caporal*) oameni cu conștiința de clasă bine conturată, ci s-a preocupat de felul cum receptează ei comunismul în timpul războiului și al insurecției din August 1944. Nuvelele *Negostina* de Al. Ivan Ghilia, *Ajutorul roșu, O felie de pîine* de Francisc Munteanu, *Merele* de Pop Simion, *Zefirul* de Haralamb Zincă readuc în conștiința cititorului amara lecție a celui de-al doilea război mondial. Acest ultim aspect este reluat în *Tufănica lui Dali Ioska* de Kóvacs György, *Neguțătorul de abajururi* de Ieronim Șerbu, *Întîlnirea* de Ioan Grigorescu, nuvele acuzînd cu violență, în imagini expresive, fascismul. Lupta de eliberare a poporului vietnamez este obiectul nuvelei lui Marin Preda *Friguri*, iar un episod al luptelor de pe frontul austriac din primul război mondial este descris de Erwin Wittstock.

Aderarea intelectualului cinstit la mișcarea muncitorească este o altă față a multiplelor preocupări ale scriitorilor noștri, exemplificată în culegere prin nuvelele *Cei care plătesc cu viața* de Camil Petrescu, *Moartea fericitului* de Lucia Demetrius, *Mări sub pustiuri* de D.R. Popescu. Anton Breitenhofer în *Undița* surprinde procesul de eliberare de vechea mentalitate burgheză, trezirea și valorificarea fondului uman pozitiv sub influența colectivului.

Antologia prilejuiește întîlnirea cu cele mai diverse formule epice din proza noastră contemporană. Mihail Sadoveanu în *Roxelana* se lasă dus de propria-i narațiune, furat de vraja ei, participînd mai mult sau mai puțin aparent la mersul povestirii. *Paznicul ceasului din turn* de Paul Schuster, *La vînătoare* de Papp Ferenc sînt și ele scrise sub formă de povestire. Nuvela *Necunoscut* de G. Călinescu, avînd ca subiect o farsă electorală, îmbină inimitabil fantezia cu erudiția în comentariile și divagațiile autorului. În proza lui D.R. Popescu întîmplările sînt în așa fel expuse încît, în final, ele să cîștige semnificații grave cuprinse într-o figurare simbolică. Nicolae Velea scrie schițe și povestiri cu o epică sumară, dramatismul izvorînd din trăirile violente ale personajelor. Vasile Rebreanu are aptitudini pentru evocarea poematică și simbol. Fănuș Neagu e atras de caractere violente și întîmplări neobișnuite. El scoate din senzație vibrante note poetice.

Alegerea unor bucăți de prima mînă ca *Roxelana, Necunoscut, Moartea lui Iacob Onisia, Constandina, Frigüri, La răzeși* ridică valoarea culegerii de nuvele din colecția „Biblioteca pentru toți". La întocmirea sumarului nu s-a ținut însă întotdeauna seama de criteriul valorii artistice. De exemplu, din proza lui Remus Luca s-a ales *Timpul*, nuvelă citadină care nu se ridică la nivelul nuvelelor *Ana Nucului, Cămașa de mire*. Excelent cunoscător al vieții muncitorești, Nagy István a scris mult pe această temă. Una din nuvelele lui cele mai reușite *Face cît o victorie*, printre primele scrieri cu temă muncitorească apărute la noi în 1949, lipsește din sumar. Din proza atît de variată a lui Dumitru Radu Popescu, în afară de realizata nuvelă *Mări sub pustiuri*, s-a ales *Păpușa spînzurată*, interesantă și ea, dar nu reprezentativă pentru tînărul prozator. Mai indicată era *Ploaia albă*, una dintre cele mai artistice expresii ale stadiului incipient al conștiinței revoluționare la sate. Față de *Olelie* de Fănuș Neagu, mult mai împlinită artistic și mai

profundă este nuvela *Păpuşa*, care lipseşte din sumar, tot aşa cum lipseşte şi sugestiva nuvelă a lui Eugen Barbu *Un pumn de caise*. E adevărat că în nota redacţiei se atrage atenţia că spaţiul limitat nu a permis ca antologia să fie mai cuprinzătoare. Nu e vorba însă aici de numărul nuvelelor, ci de criteriul alegerii lor.

Notele, tabelul cronologic şi prefaţa semnate de Nicolae Manolescu dau o privire de ansamblu asupra dezvoltării prozei scurte româneşti după 23 August 1944. Notele de la sfîrşitul fiecărui volum cuprind date biografice, o enumerare a operelor scriitorilor, succinte aprecieri de valoare, iar pentru textul tipărit în volum se precizează locul şi data cînd a fost pentru prima oară publicat.

Tabelul cronologic începe cu anul 1945, dată cînd apar primele scrieri de după război ale lui Cezar Petrescu şi Eusebiu Camilar, cuprinde în continuare, însemnată pe ani, îmbogăţirea prozei noastre literare în general şi se încheie cu anul 1963. Este specificat, acolo unde este cazul, debutul unui scriitor — de exemplu în 1950 Aurel Mihale cu volumul de povestiri *Vin apele*; este înregistrată prima apariţie după Eliberare a unor scriitori care au publicat şi înainte de această dată. Este subliniat de asemenea cîte un moment deosebit pentru istoria literară, ca apariţia romanului *Mitrea Cocor* în 1949, întîia carte scrisă în spiritul realismului socialist, sau publicarea unui roman excepţional în 1953 : *Bietul Ioanide*. Deşi este recunoscut în tabel că anul 1948 a fost hotărîtor pentru proza noastră, nu sînt consemnate dezbaterile din lumea literară care au dus la concluzii ce au constituit un îndreptar rodnic în ceea ce priveşte orientarea scriitorilor. De asemenea, ar fi trebuit să fie amintită apariţia, în 1949, a culegerii *20 de nuvele*, cel dintîi volum închinat vieţii industriale.

Prefaţa este un studiu atent, compus din două părţi. Una cu caracter istoric privind dezvoltarea prozei scurte de la noi în ultimii douăzeci de ani, ca o reluare şi îmbogăţire a unei valoroase moşteniri. Aici Nicolae Manolescu semnalează teme şi tipuri tradiţionale semnificative ale nuvelei româneşti din trecut şi urmăreşte ce a păstrat din această tradiţie genul scurt creat în condiţiile realismului socialist şi prin ce se diferenţiază faţă de creaţia anterioară. A doua parte are un caracter analist. Opera cîtorva prozatori — Marin Preda, Eugen Barbu, Francisc Munteanu, D.R. Popescu, Nicolae Velea, Eusebiu Camilar, Fănuş Neagu — este supusă unui examen critic. Interpretarea şi concluziile lui Nicolae Manolescu degajează un fel profund de a simţi şi înţelege realităţile literaturii noastre.

Adresîndu-se unei mase largi de cititori, „Biblioteca pentru toţi" aduce, cu această culegere de texte la care se adaugă un aparat critic serios întocmit, un competent îndreptar de lectură pentru iubitorii de nuvelă română contemporană.

Cornelia Ştefănescu

Poezia română contemporană

Culegere, „Biblioteca pentru toţi", nr. 250, EPL, Bucureşti, 1964

Pentru ca un volum antologic de poezie să poată face să răsune limpede şi convingător glasul epocii, a fost necesară o muncă riguroasă, o cercetare atentă, dublate de un spirit selectiv exersat. Aprecierea critică asupra poeziei contemporane a făcut parte dintre preocupările constante ale lui Eug. Simion, autorul prefeţei şi în mare parte şi al sumarului, aşa încît cititorul avizat porneşte la lectură cu încredere că va găsi ceea ce trebuie. Într-adevăr, culegerea de faţă (la care contribuie şi Radu Gheorghe prin notele bibliografice de la sfîrşitul volumului) îşi

atinge scopul : acela de a închega o imagine cuprinzătoare a unirii generaţiilor de poeţi în oglindirea noilor realităţi şi realizări (inclusiv cele din planul conştiinţei) din patria noastră socialistă. Culegerea este totodată mărturia noii orientări a generaţiei mai vîrstnice, cea care se exprimase poetic cu mult înainte de 23 August ; este oglindirea evoluţiei generaţiei mature, a cărei operă s-a născut şi a crescut în pas cu noul regim, precum şi a tinerei generaţii, exuberantă, tonică, ivită în cîmpul poeziei în plină izbîndă a socialismului. Antologia nu neglijează contribuţia poeţilor aparţinînd minorităţilor conlocuitoare. Sînt cuprinşi în aceste pagini 110 poeţi, 110 personalităţi şi sensibilităţi poetice deosebite una de alta, fiecare cu tonul propriu, cu modul specific de a-şi apropia aceleaşi realităţi. A fost deosebit de dificil să se aleagă pentru fiecare poet în parte doar cîteva poezii, de foarte multe ori numai cîte una singură, iar aceste versuri puţine să fie în acelaşi timp acut reprezentative, să poarte astfel imprimată pecetea personalităţii poetului respectiv, încît să-i sugereze cititorului un profil poetic. În parte, autorii culegerii au întîmpinat cu bine aceste dificultăţi, cu atît mai mult cu cît au fost preocupaţi în primul rînd ca ansamblul să fie cît mai multilateral reprezentativ pentru poezia română contemporană privită ca un întreg, ca un tot artistic. Volumul respiră patosul şi entuziasmul poeţilor cetăţeni, poeţilor *vates* ai zilelor noastre, poeţii care, evocînd cu respectul adevărului istoric trecutul, condamnînd nedreptatea şi înrobirea, slăvind eroismul celor ce au luptat şi au căzut pentru libertate, cîntă cu deosebire prezentul, încercînd să desluşească germenii noului, elogiind construcţia socialistă, eroismul cotidian al oamenilor muncii, peisajul înnoit al patriei.

Sumarul este, în general, destul de complet şi de bine alcătuit, mai ales pentru generaţiile mai vechi, căci în ceea ce priveşte cea mai tînără generaţie de poeţi se observă lacune care puteau fi lesne evitate, cu un spor infim de pagini. Astfel, stîrneşte nedumeriri absenţa numelor de tinere poete. Alături de Florenţa Albu şi de Ana Blandiana, socotim că şi-ar fi aflat locul şi poetele Constanţa Buzea şi Victoria Ana Tăuşan, remarcate şi apreciate favorabil în critică. La fel, printre poeţii tineri cunoscuţi publicului prin plachetele apărute în colecţia „Luceafărul" se află unii omişi nejustificat din această culegere, cum sînt Adrian Munţiu — deosebit de înzestrat pentru poezia reflexivă — sau Ion Crînguleanu. Credem că ar fi fost bine ca pentru fiecare poezie cuprinsă în antologie să fie menţionat şi anul în care a fost scrisă sau publicată, aşa cum sînt notate doar foarte puţine de către autori.

Tabelul cronologic, util, menţionînd apariţii de volume de versuri, debuturi, premieri, apariţii de reviste etc., nu putea fi nicî el exhaustiv, ci a selectat ceea ce a fost mai caracteristic în evoluţia poeziei noastre noi. Dar cînd se consemnează apariţia colecţiei „Luceafărul" ca un eveniment cu adevărat important şi cînd se acordă o atenţie specială debutului tinerilor poeţi, nu înţelegem de ce alături de debutanţi ca Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Anghel Dumbrăveanu, Florenţa Albu, Horia Iliescu, Grigore Hagiu, Mihai Negulescu sau Darie Novăceanu nu sînt menţionaţi măcar şi acei alţi tineri poeţi, care de altfel sînt cuprinşi în antologie, ca Leonida Neamţu, Ion Bahoveanu, Miron Scorobete sau Corneliu Şerban.

O scăpare ni se pare a fi consemnarea în 1947 a debutului V. Porumbacu prin volumele *La capătul lui 38* şi *Visele babei Dochia*. Dintre acestea însă doar *Visele babei Dochia* e un volum de poezii, celălalt cuprinzînd însemnări din experienţa de tînără învăţătoare a poetei, însemnări între care sînt şi cîteva strofe în pagini disparate. Era bine să se atragă atenţia asupra adevăratului cuprins al volumului sau să fie omis, aşa cum la poeţi ca M. Beniuc, Z. Stancu sau Geo Bogza nu sînt menţionate volumele de proză.

Prefaţa lui Eug. Simion, scrisă cu convingere şi competenţă, pe alocuri chiar cu entuziasm, într-un limbaj critic suplu şi elegant, îl ajută pe cititor să contemple de sus, în cunoştinţă de cauză, ansamblul viu al mişcării poetice contemporane. Prefaţa nu e fărîmiţată în enumerări şi caracterizări izolate una de alta, ci scoate în evidenţă trăsăturile generale, comune poeziei actuale, legătura ei directă, interdependentă cu viaţa şi lupta poporului, a clasei muncitoare

pentru construirea socialismului şi comunismului. Fermitatea, spiritul de partid, simţul cetăţenesc al răspunderii faţă de societate, certitudinea victoriei şi a înălţării patriei sînt doar cîteva dintre trăsăturile specifice care delimitează poezia nouă de cea anterioară şi asupra cărora insistă autorul prefeţei. Cuprinzînd în cercetarea sa mişcarea dialectică a poeziei noastre noi, Eug. Simion e atent la diferenţierile de timbru, de modalitate şi percepţie artistică. Unitatea poeziei contemporane nu este uniformizare, ci e în acelaşi timp o diversitate. Întîlnindu-se în selecţia temelor, poeţii contemporani se despart în prelucrarea artistică a acestora.

Eugen Simion şi-a propus dintru început să răspundă — atît prin studiul introductiv, cît şi prin însuşi cuprinsul culegerii realizate — cîtorva întrebări capitale care interesează pe orice cercetător sau iubitor al poeziei contemporane : care sînt direcţiile de evoluţie ale acestei poezii, care sînt notele ei distinctive, dacă şi ce valori artistice s-au impus în cei douăzeci de ani ? Nota dominantă şi definitorie a noii noastre poezii Eug. Simion o exprimă concis, într-o împletire de cuvinte doar aparent pleonastică : „originalitatea poeziei noastre derivă din originalitatea însăşi a obiectului ei". Punctul de plecare o dată stabilit, autorul îşi propune să facă demonstraţia definiţiei sale prin precizări şi delimitări faţă de poezia de pînă la Eliberare. Subliniind că fenomenele sociale şi morale au determinat — transformîndu-se — transformarea substanţei poeziei, Eug. Simion întreprinde o scurtă investigaţie retrospectivă menită să evidenţieze modul sau modalităţile în care o „realitate mutilantă" se reflecta sau era disimulată în poezia anterioară. Depistînd caracteristica generală a acestei poezii : — „evaziunea" —, Eug. Simion se opreşte fugar asupra cîtorva reprezentanţi ai poeziei dinainte de Eliberare, indicînd felurite moduri de evitare a realităţii — ca expresie a nonconformismului — alături de gestul clar de protest.

Autorul se opreşte mai îndelung în perioada dintre cele două războaie, cea mai reprezentativă din punctul de vedere al aglomerării, al multitudinii de formule evazioniste. Refugiul într-o natură plină de vitalitate, primitivă, revers al dispreţului faţă de o realitate antiumanistă, al neacceptării unei civilizări capitaliste, sinonimă cu depersonalizarea omului, e propriu creaţiei unor poeţi ca Blaga, Goga, I. Pillat, Adrian Maniu, Al. Philippide. Aceeaşi atitudine de refuz de a se adapta se traducea uneori în căutarea unei forme întortochiate, a metaforelor cu sensuri ascunse din poezia lui Ion Barbu sau a parabolelor lui Arghezi. Absconzitatea, abstractizarea extremă apar ca tendinţe generale ale poeziei româneşti de pînă în 1944.

Eugen Simion n-a escamotat adevărul că asemenea erori şi confuzii nu se puteau rezolva brusc şi că după Eliberare se poate vorbi de o scurtă perioadă de căutări şi derută pînă ce noua realitate s-a impus şi a impus poeţilor o revizuire radicală a atitudinii lor faţă de lume. Poeţii sînt solicitaţi să devină cetăţeni utili, luptători şi profeţi. Poezia actuală şi-a reluat — după cum spune Eug. Simion — „dialogul cu realitatea, din altă perspectivă estetică", şi-a regăsit „limbajul cu timpul" şi s-a pregătit să-şi spună părerea „sensibil diferită" asupra existenţei.

Eug. Simion caută şi găseşte izvorul diferenţelor specifice dintre poezia contemporană şi cea anterioară, în profilul moral al eroului liric. În timp ce eroul romantic era preocupat de ideea că şi-a pierdut plenitudinea morală, sensul unităţii lumii, omul care trăieşte în socialism e conştient că şi le-a recăpătat, ceea ce schimbă total viziunea asupra conţinutului marilor categorii poetice : viaţă, moarte, dragoste, soartă, timp şi spaţiu. Pesimismul e convertit în bucuria de a trăi, solitudinea în mîndria de a te alătura organic poporului. Conştiinţa morţii iminente, a curgerii iremediabile a timpului sînt probleme care continuă să-l solicite pe poet, numai că dintr-un unghi de vedere deosebit, în alt context, desprinse din înţelepciunea populară regăsită şi asimilată. Disperarea, groaza de moarte, sentimentul absurdului, al zădărniciei — sînt expulzate şi sancţionate de însuşi fondul moral sănătos al omului care s-a redescoperit.

De la precizarea acestor cîtorva trăsături fundamentale, de atitudine şi percepţie, autorul prefeţei trece la indicarea succintă a varietăţii şi complexităţii tematice a poeziei contempo-

rane, care a permis afirmarea celor mai deosebite personalităţi poetice. Eug. Simion face sondaje în poezia contemporană pentru a depista preferinţa, atracţia poeţilor faţă de o temă sau alta.

Poeţi ca Arghezi, Blaga, G. Călinescu, M. Beniuc, păstrîndu-şi timbrul personal, înclină spre poezia cu profunzimi filozofice, încercînd să descifreze poetic tainele naturii, ale universului, ale existenţei omului în evoluţia sa. Eug. Simion consemnează procesul de redimensionare a poeziei în socialism, de lărgire a orizontului ei tematic, filozofic, spiritual, de dărîmare a zidurilor strîmte în care se retrăsese încercînd să se mulţumească cu explorarea unui simulacru de univers, limitat la propriul „eu". Preponderenţa filozofică, lărgirea orizontului poeziei contemporane sînt o continuare a celor mai bune tradiţii din poezia noastră. Autorul prefeţei este deosebit de atent la definiri şi nuanţe, demonstrînd — ceea ce e doar aparent paradoxal — că şi poezia cotidianului socialist e filozofică, e o poezie de meditaţie, care nu se opreşte la observaţii concrete fără semnificaţie, ci caută în elementele vieţii zilnice simboluri şi sensuri generalizatoare. Eug. Simion observă cu fineţe că acestei caracteristici fundamentale — participare meditativă — i se suprapun, i se ataşează firesc în poezia socialistă cele mai diferite teme şi modalităţi lirice, între care nu există bariere, ci se pot interfera în formule inedite, interesante.

Poezia contemporană nu presupune *tabula rasa* a temelor cîntate anterior, ci o continuare şi o îmbogăţire a sentimentelor şi problemelor general umane cu sentimente şi probleme specifice epocii noastre şi modului de viaţă socialist. Prezentul a impus preocupări poetice de stringentă actualitate, a determinat dezvoltarea şi creşterea în importanţă a poeziei de agitaţie, a poeziei-reportaj. Se cîntă pacea, faptele eroice în lupta de apărare a patriei, dar şi eroismul anonim, cotidian al constructorilor unei lumi noi. Eug. Simion îşi punctează aprecierea largă, de sus, a peisajului liricii contemporane cu exemplificări concrete, pe cît posibil cele mai reprezentative. Eugen Jebeleanu şi Maria Banuş sînt citaţi — şi analizaţi lapidar — ca poeţii care ilustrează în primul rînd poemul civic, de largă respiraţie.

Poezia de notaţie — reacţie faţă de abstractizarea excesivă, de ermetism, de cultivarea disproporţionată a formei în trecut — face şi ea parte dintre zonele principale ale lirismului contemporan, deşi, după cum bine observă Eug. Simion, înăuntrul acestei zone există deosebiri flagrante de exprimare poetică şi sursă de inspiraţie între diferiţi poeţi. Deosebirile merg de la realizare artistică autentică la insuficienţă şi impostură. Metaforele căutate, imaginile cu orice preţ originale nu sînt întotdeauna poezie. „Poezie — observă Eug. Simion — stă în actul propriu al stilizării şi al diafanizării realului". Concretul este transfigurat, elevat, interpretat, uneori chiar cerebralizat. Pentru exemplificare pozitivă, Eug. Simion alege doar poezia de notaţie a Ninei Casian. Socotim că şi alţi poeţi, între care Veronica Porumbacu, explorînd la rîndul lor realitatea imediată, ştiu să descifreze sensurile grave şi adînci şi să le traducă artistic în simboluri de certă vibraţie poetică, şi că numele lor s-ar fi impus cu necesitate într-o asemenea exemplificare.

Destul de des, autorul prefeţei se opreşte să discute un punct de vedere, o opinie critică — actuală sau exprimată în urmă cu decenii, aparţinînd unei personalităţi autohtone sau străine — cu care este sau nu de acord. Aceste intermezzouri teoretice sînt bine venite, amintind probleme dezbătute îndelung sau felul în care au fost rezolvate. Astfel, în legătură cu poezia de notaţie, sînt amintite primele reacţii antisimboliste de la noi, generalitatea fenomenului, concomitenţa lui în alte ţări (mai ales în Franţa) şi opiniile în legătură cu pericolele care ameninţă această specie poetică, cum ar fi depersonalizarea, ruperea de arta poetică tradiţională şi de specificul naţional. Originalitatea nu înseamnă renegarea tradiţiei — ţine să precizeze Eug. Simion —, ci „înnoirea mijloacelor pe albia deschisă de predecesori, progresul expresiei prin asimilarea valorilor anterioare". Lipsa de idei duce, în poezia de notaţie, la efortul exclusiv, steril şi pînă la urmă banal, neinteresant, al asocierii imagistice.

Oprindu-se la generaţia tînără de poeţi afirmaţi în ultimul deceniu, Eug. Simion subliniază elementele noi pe care aceştia le aduc în lirica noastră, creaţia lor închegîndu-se paralel cu transformările social-morale contemporane. Autorul încearcă o „definire a specificului" acestei poezii tinere, precum şi o „delimitare a contribuţiei pe care această generaţie a adus-o la dezvoltarea poeziei noastre", a felului propriu în care şi-au transcris liric percepţiile. Cîteva caracterizări succinte — deosebit de vii, de fapt veritabile medalioane critice — sînt înşirate succesiv, în legătură cu un mănunchi de poeţi : ardentul şi înverşunatul Andriţoiu, Ion Brad, grav şi energic, Tiberiu Utan, poet al suavului şi al bucuriei calme, bucolicul Ion Horea, Aurel Rău, contemplativ, intelectualizat, înclinat către pastelul meditativ.

Investigînd lirica contemporană, cu încercări de ordonare şi de sistematizare, Eug. Simion delimitează generaţii de poeţi. Celor enumeraţi mai sus, le urmează — „dintre cei mai tineri poeţi" — Labiş, care reprezintă „cea mai acută tendinţă la universalitate" şi pe care l-au urmat poeţii şi mai tineri, cei care au debutat în 1960 — ca Nichita Stănescu, Ilie Constantin, Cezar Baltag etc. —, cu sensibilităţi diferite şi forme de expresie originale.

Eug. Simion discerne tendinţa generală de evoluţie de la „subiectivism la obiectivitate, de la individualismul exagerat, manifestat mai înainte, la o viziune umanistă, de la o formă de pulverizare ideologică şi estetică la o unitate de concepţie şi diversitate de stiluri, de la dialogul indirect la forme nemijlocite de comunicare cu lumea realului".

Prefaţa are trei părţi, dar, de fapt, nu ne dăm seama bine de criteriul acestei împărţiri. Discuţia de idei, comentariul strîns, caracterizarea lapidară din prima parte fac loc în celelalte două părţi unor repetări, unor lungiri şi diluări care nu adaugă nimic ţinutei ştiinţifice a prefeţei-studiu. La începutul părţii a doua, autorul anunţă că va prezenta „cîteva individualităţi care ilustrează originalitatea poeziei contemporane româneşti", dar acest lucru îl făcuse parţial — în prima parte — atunci cînd vorbise de Jebeleanu, Maria Banuş, Ion Brad, Andriţoiu, Utan, Labiş sau Nina Casian. Înainte de a trece la prezentările anunţate, Eug. Simion socoteşte necesar să se oprească cu cîteva consideraţii în plus asupra domeniului poeziei *sociale şi patriotice*, amintind că acest gen de poezie are la noi o veche tradiţie, şi făcînd cîteva fugare incursiuni în istoria literaturii române, necesare exemplificării şi, se opreşte mai îndelung asupra lui Arghezi şi Beniuc, continuatori de frunte ai acestei tradiţii atît în creaţia lor de pînă la Eliberare, cît şi în ultimii 20 de ani. Pentru a demonstra cum se oglindeşte socialismul în creaţia poeţilor contemporani, Eug. Simion revine la Maria Banuş, Nina Casian sau Eug. Jebeleanu, pe lîngă alţii. Partea a treia repetă la rîndu-i unele afirmaţii şi aprecieri deja făcute, bineînţeles de data aceasta cu insistenţe. Eug. Simion încearcă să indice acele individualităţi poetice deosebit de reprezentative pentru epoca noastră, a căror creaţie e pătrunsă de spiritul epocii, de un mod de a gîndi şi de a concepe universal, propriu epocii noastre, lumii noastre socialiste. Socoteşte esenţiale contribuţiile lui Arghezi, Beniuc, Blaga, Labiş în ceea ce priveşte lirismul filozofic.

În ultimele paragrafe, consemnează — după părerea noastră prea expediat — şi alte direcţii în care evoluează poezia noastră, amintind în cîte o frază, cel mult două, de Marcel Breslaşu şi înnoirea fabulei, de Miron Radu Paraschivescu şi poezia sa de reflecţie morală, de Geo Dumitrescu, atras de poezia cotidianului în care caută elementul de universalitate, de Baconsky (poet din generaţia lui Ion Brad sau Andriţoiu care ar fi meritat o caracterizare mai atentă, de care s-au bucurat aceştia), liric reflexiv, pomeneşte şi de Ion Horea, de Şt. Aug. Doinaş etc. Prefaţa se încheie abrupt şi observaţia generală pe care o putem face este aceea de inegalitate. Eug. Simion merge la probleme majore, stilul său critic are ţinută intelectuală şi profunzime, dar valoarea reală a ansamblului este întrucîtva diminuată de lipsa de ordine, ideile — interesante — se ciocnesc uneori haotic, se repetă. E totuşi un bun studiu asupra poeziei contemporane, adunată în ceea ce are mai caracteristic în acest volum.

Rodica Florea

AL. SĂNDULESCU, *Delavrancea*
EPL, Bucureşti, 1964

Timp îndelungat opera şi personalitatea literară a lui Barbu Delavrancea nu au căpătat un profil istorico-literar şi critic precis. Imaginea scriitorului apărea confuză din notele, menţiunile, recenziile, cronicile dramatice şi evocările care i-au fost consacrate. Puţinătatea articolelor critice şi istorico-literare privitoare la Delavrancea e surprinzătoare.

În *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu, apărută în 1941, Delavrancea îşi recapătă locul meritat printre scriitorii noştri din epoca sfîrşitului secolului trecut şi începutul secolului nostru. Dacă esenţialul a fost relevat cu această ocazie, cîmpul cercetărilor de amănunt a rămas deschis. Lucrările mai ample, dedicate lui Delavrancea de Emilia Şt. Milicescu (*Delavrancea, om, literat, patriot, avocat*, Ed. Cugetarea, 1940 şi *Barbu Delavrancea*, Ed. didactică şi pedagogică, 1956), utile din punct de vedere documentar, s-au oprit la porţile analizei. De mult se simţea absenţa unei monografii care, folosind critic materialul existent şi ţinînd seama de unele opinii juste exprimate, în diverse ocazii, să reconstituie amănunţit biografia lui Delavrancea, oferind, totodată, o analiză minuţioasă a operei, din punctul de vedere al istoriografiei şi criticii literare marxist-leniniste. E meritul lui Al. Săndulescu de a fi întreprins o primă lucrare de acest fel.

Fără a avea valoarea lui Caragiale sau Creangă, Delavrancea este un important clasic al literaturii noastre, reprezentînd o notă personală prin îmbinarea originală a unor accente romantice cu elemente şi uneori cu metoda realismului critic. În ultima instanţă e un realist care îşi înfrînează pornirile romantice, amintind, din acest punct de vedere, de Balzac şi Flaubert. Dar, spre deosebire de aceştia, scriitorul nostru are un temperament liric mai greu de stăpînit. Faţă de realismul direct, necruţător, simplu şi totuşi aplicat savant al lui Caragiale şi de stilul frust al prozei lui Vlahuţă, la care concepţia jurnalistică se lasă simţită, Delavrancea aduce o nouă manieră literară deliberat artistică. S-ar putea vorbi la el de o condensare a elementelor poetice, mergînd către o supraornare prin abundenţa de metafore, comparaţii, sugestii şi simboluri, ducînd la o densitate imagistică amintind uneori de proza lui Eminescu.

Delavrancea e complex, la el contrastele abundă, ajungînd, nu o dată, la limita paradoxurilor, a aforismelor hazardate denotînd o fire neconformistă. Ironia lui e de această factură : „Trebuie să fii frumos, voinic, întreg şi bine ca să-ţi dea pomană cei bogaţi" (*Milogul*). Nuvelele scriitorului tind către simfonii cromatice în culori dense şi linii apăsate. De aici căutarea de emoţii violente, de situaţii palpitante, de efecte rezultate din alăturarea monstruosului cu feericul, şi o oarecare înclinaţie spre melodramatic. Şi totuşi acest iubitor al senzaţiilor tari e un suprasensibil sentimental, care uneori ştie să desprindă nuanţe greu perceptibile. Alteori schiţează sumar, schematic, abstract pînă la simbolic şi fabulos, eludînd orice amănunte particulare. În astfel de manieră, în *Iancu Moroi*, procedează la prezentarea unei galerii de cartofori care pierzînd trăsăturile individuale ajung exponenţii unor grupuri : directorul ministerului de finanţe, avocatul, căpitanul, feciorul de bancher, fostul birtaş ajuns moşier. Asta nu-l împiedică pe Delavrancea de a fi cîteodată un Creangă muntean, prin notaţii etnografice şi limbaj regional.

Nu mai puţin complicată e atitudinea lui Delavrancea faţă de problemele umanitare din timpul său. El e un afectat de suferinţă, nedreptate şi sărăcie şi un îndrăgostit de popor, care cîteodată lunecă pe poziţii perimate.

Un astfel de talent capricios trecînd uşor de la afecţiune la afectare, de la sobrietate la retorism, de la frumoase sentimente la impulsuri reprobabile, de la naturaleţe la artificiu, a necesitat o cercetare atentă, o meditaţie de durată. Nu e de mirare că autorul monografiei nu

e un neofit în interpretarea operei lui Delavrancea. O prefață amănunțită, de acum opt ani (Delavrancea, *Nuvele și povestiri*, vol. I, ESPLA, București, 1956, p. 3—40), mărturisește că preocuparea, și poate simpatia pentru scriitor, e veche. Compararea studiului complet cu cel inițial demonstrează că optica lui Al. Săndulescu a evoluat pe măsura cunoașterii mai aprofundate a operei. Autorul, cu multă conștiinciozitate, nu a ezitat de a-și rectifica sau întări unele puncte de vedere, cînd a crezut de cuviință.

Delavrancea a fost multilateral. Scriitorul era și orator, publicist, pictor, amator de teatru și muzică etc. Personalitatea lui literară nu poate fi definită decît ținîndu-se seamă de variata lui activitate. Poate acest fapt l-a determinat pe Al. Săndulescu să renunțe întrucîtva la modalitatea obișnuită de monografiști de a trata fie separat opera și viața, fie de a împleti continuu biografia cu analiza scrierilor. Monografia are unele capitole mai curînd biografice, altele de exegeză literară, altele interesînd din ambele puncte de vedere. Importante sînt capitolele urmărind ecoul cîte unei idei esențiale, care străbate întreaga activitate a lui Delavrancea.

În practică, lucrarea lui Al. Săndulescu debutează prin evocarea copilăriei și a adolescenței scriitorului. Cu acest prilej sînt folosite operele în oarecare grad memorialistice (*Din Delea Nouă la Sfîntul Sava*). Se trece la un portret biografico-psihologic al tînărului, lăsînd să transpară unele tendințe relevante pentru operă, cum ar fi antiburghezismul, ura împotriva paraziților sociali etc. (*În căutarea unui drum*). După aceasta sînt discutate pe larg ideile „directoare" extrase atît din opera literară, cît și din publicistică, activitate oratorică, cea de pictor etc. (Capitolele *Cultul celor mici*, *Folclorul* și *Opiniile estetice*). Analiza operei literare a lui Delavrancea, inserată și în capitolele menționate mai sus, continuă după diferite criterii; uneori de ordin caracterologic (*Paraziții*, *Figura inadaptatului*), alteori sînt luate în seamă aptitudinile scriitorului (*Satul și natura*, *Pictor al cuvîntului*). Nu lipsește nici clasificarea după genuri (*Basmele*, *Lumina rampei*). Lucrarea se încheie prin trei capitole conclusive (*Năzuințe și rătăciri*, *Permanențe*, *Final*). Un astfel de plan al monografiei, absorbind și activitățile accesorii (de orator, publicist, pictor etc.), are calitatea de a epuiza mai multe modalități de penetrație în universul artistic al scriitorului, dar predispune la repetări. Acestea nu lipsesc în lucrarea lui Al. Săndulescu, dar autorul cu finețe știe să le facă puțin supărătoare.

Capitolele care se succed, deși lasă pe alocuri impresia unor articole independente, prin finalitate converg către o meticuloasă imagine a scriitorului, care e dezvoltată gradat.

Printre calitățile monografistului menționăm aceea de evocator al vieții și mediului ambiant al prozatorului studiat, trădînd, în unele pagini, un condei scriitoricesc care știe să realizeze tinctura locală și atmosfera timpului. Nu lipsesc pasaje suculente de exegeză, vădind o documentare temeinică și o remarcabilă percepție artistică. Deși despre Delavrancea și operele lui, mai emoționante, Al. Săndulescu vorbește adesea cu căldură, nu-i scuză erorile. În interpretare, ca și în relevarea tendințelor generale, autorul dă dovadă de un evident spirit critic, care nu șovăie de a face observații judicioase. Raportările la climatul social și intelectual al epocii sînt edificatoare, exegeza rămînînd continuu pe pozițiile criticii marxist-leniniste.

Sînt bine relevate dragostea pentru țărani și aderența scriitorului la creația populară (în interesantul capitol *Folclorul, idee directoare*). Considerăm reușite pasajele privitoare al Delavrancea critic al picturii și ampla analiză a psihologiei paraziților sociali care îi populează opera.

Al. Săndulescu găsește, pe bună dreptate, că în *Fanta-Cella* e „o îmbinare de real și fantastic, de umbre și lumini, de culori și arome" și că „o poezie diafană îl recomandă încă o dată pe pictorul Delavrancea, elev al școlii de la Barbizon, dar fără să vrea și al impresioniștilor" (p. 158). Menționarea afirmației lui T. Vianu că *Sentino* și „mai ales *Fanta-Cella*" sînt „primele poeme în proză" din literatura română ar fi necesitat o diferențiere față de opere poematice mai vechi, cum e *Cîntarea României* de Alecu Russo sau *Cezara* lui Eminescu (să nu mai vorbim de *Toma Nour în ghețurile siberiene* și alte bucăți rămase în manuscrisele poetului).

O clarificare se impunea întrucît Delavrancea nu atribuia schiţelor sale noţiunea curentă a genului literar cultivat de simbolişti.

E destulă subtilitate în analiza „manierismului delavrăncean" (*Basmele*), dar comentîndu-se „falsele splendori" se procedează cu prea multă duritate.

Meritã remarcat discernămîntul atitudinii ambigue a lui Delavrancea faţă de viaţa socială şi politică a timpului (*Năzuinţe şi rătăciri*) şi profilul moral de la sfîrşitul cărţii, nelipsit de elemente biografice (*Permanenţe*). Competentă e şi analiza dramaturgiei scriitorului, care, posibil, şi-ar fi găsit un loc mai potrivit îndată după analiza prozei. În finalul întrucîtva liric, se ajunge la concluzia plauzibilă că „Delavrancea este unul dintre puţinii pictori şi evocatori patetici din literatura română".

O monografie, oricît de bună, nu exclude posibilitatea completărilor sau a unor alte interpretări de amănunnt. Cele cîteva observaţii pe care le facem nu se referă nici la metoda de studiu a autorului, care e serioasă, nici la monografia în sine, a cărei valoare e neîndoielnică. Sînt doar opinii marginale, învederînd alte puncte de vedere.

Unele afirmaţii sînt prea categorice. Astfel este, de exemplu, relatarea : „Scriitorul a simţit şi a înţeles rolul prozei şi limbii populare *ca scriitor*, şi aceasta mai bine decît oricare reprezentant al generaţiei sale" (p. 53).

Cîte o remarcă pare incompletă, putînd da naştere la echivocuri. De exemplu, afirmaţia : „Cu mult înainte de Ibrăileanu, Delavrancea semnalează succint, dar explicit, ideea caracterului specific naţional al literaturii, avînd în vedere o strictă condiţionare socială şi istorică" (p. 48) pare a-l situa pe scriitor ca unic antecesor al criticului ieşean, făcînd abstracţie de generaţia din 1848.

Naturalismul lui Delavrancea (p. 26, 90), care după opinia autorului monografiei stă „în descrierea precisă şi insistentă a detaliilor", ne pare exagerat. Tendinţa exacerbării amănuntelor nu este sigur că a fost „preluată de la Zola, fraţii Goncourt şi Daudet". Mai puţin caracteristică clasicilor, o găsim la preromantici, la unii romantici şi la realişti ca Balzac şi Flaubert. Extragerea concepţiei „naturaliste" direct din *Le roman expérimental* al lui Zola (p. 125—132) e riscantă pentru Delavrancea, a cărui operă a fost viciată într-un grad aproape imperceptibil de curent. Poate singurul ecou al naturalismului să fie fobia eredităţii încărcate pe care o are doctorul din *Linişte*.

Puţin concludentă considerăm ideea că Trubadurul ar avea aspecte de „erou naturalist", justificate prin „refugiul lui în sînul naturii" şi „o anumită existenţă onirică" (p. 128, 129—130). Dîndu-şi seama că Trubadurul are trăsăturile esenţiale ale eroului romantic, diafan, anxios, turmentat de probleme nedezlegate, ros de fantezie şi sensibilitate, Al. Săndulescu atenuează afirmaţia indicînd că în *Trubadurul* „elementele naturaliste sînt aproape indisolubil legate de cele romantic-pesimiste" (p. 129).

Trubadurul e plauzibil în calitate de caz clinic. E un excesiv blazat, purtînd spaima de moarte a firavului, un declasat avînd sentimentul de izolare al omului cu nervii subţiaţi. Halucinaţiile, ca şi somnambulismul, există în realitate. Analiza stărilor psihologice ale exaltatului e realist făcută, mai curînd la modul dostoievskian decît naturalist. *Mutatis-mutandis*, ca Flaubert în *Madame Borary*, Delavrancea arată acţiunea nefastă a sensibilităţii şi concepţiei romantice. Bucata rămîne printre cele mai sugestive din cîte a scris Delavrancea şi poate ar fi fost cazul să fie mai amplu prezentată în monografie. Afară de nivelul artistic superior, denotă o pronunţată elevaţie etică. Interferenţa dintre vis şi realitate, mizantropia Trubadurului cauzată de ura oamenilor care i-au detracat şi ucis iubita, chiar unele aspecte retrograde, cum este neîncrederea că oamenii vor putea fi egali, nu anulează elementul de critică a societăţii unui timp în care se putea găsi „un prost ridicat la ceruri, un hoţ vînturînd banii

publici, o secătură înșelînd mulțimea", așa cum se exprimă eroul nuvelei (Delavrancea, *Liniște, Trubadurul, Stăpînea odată*, București, 1911, p. 236).

În *Trubadurul* expresia dezolării sociale e adesea directă : „În țară la noi cartea pentru un om sărac este o nefericire" (ibidem, p. 241). În memoriile personajului găsim : „Broasca se reazimă pe picioarele-i strîmbe și-și răsfrînge gușa și burta cleioasă, și privind dobitocește, cu ochii pe jumătate închiși, seamănă cu un moșier gras, cu ceafa și cu pîntecele revărsate ; șoarecii sînt niște hoți fricoși ; boii popii, popor tihnit, peste care toată lumea calcă" (*ibidem*, p. 220). Trubadurul se îndoiește de existența divinității datorită faptului că în timpul lui nedreptatea învinge : „Se fură îmbucătura din gura celui slab". El e consternat gîndindu-se la „cîte talente [sînt] ucise ! Și cîți neghiobi [sînt] în fruntea bucatelor" (p. 221). Atribuirea unor astfel de defecte lumii animalelor nu constituie decît o exprimare alegorică. Afirmația că în *Trubadurul* e un „romantism reacționar" nu este cu totul potrivită.

Interesantul capitol *Figura inadaptabilului* necesita o precizare explicită a accepțiunii termenului folosit. Al. Săndulescu îi dă o sferă prea extinsă noțiunii de „inadaptat", care îi amintește de Hamlet și Manfred. Se poate naște astfel confuzia dintre „neconformist", „nemulțumit", „revoltat" și „inadaptat". Ne explicăm de ce în aceeași categorie sînt puși declasați (de felul Trubadurului) și învinși (de tipul doctorului din *Liniște*), alături de copilul speriat de moravuri urîte (din evocarea *Domnul Vucea*). Termenul de *inadaptabil* are totuși în critica și istoriografia literară un conținut mai puțin extins. El desenează un personaj care schimbă clasa sau pătura socială, fără a adera la psihologia de grup a clasei sau păturii în care a ajuns, rămînînd un „inadaptat". În unele cazuri cuvîntul poate fi substituit prin „declasat". Așadar Manfred și Hamlet, ca și doctorul Faust sau Don Quijote, nu pot face parte din această categorie.

Iorgu Cosmin din nuvela *Paraziții* nu este cu totul ilustrativ pentru tipul inadaptatului. El este doar supus unui proces de conștiință al cărui final, deși sugerat, nu se cunoaște cu certitudine. Lupta lui sufletească nu este de resortul incompatibilității de clasă, ci aceea dintre onestitate și lipsa de onestitate. Nu-i concludent, sub acest raport, nici protestatarul pasiv Iancu Moroi, care a aderat la psihologia funcționărească, dar repudiază libertinismul și setea de confort a soției sale infidele. Cît privește doctorul din *Liniște*, e un dezabuzat fatalist, sceptic, mizantrop. Disprețul cinic pentru cotidian, pentru o orînduire în care sinceritatea și superioritatea inteligenței nu sînt apreciate, ascunde un refulat hipersensibil ajuns la limitele demenței. El e tipul revoltatului disperat. Inadaptabilul caracteristic rămîne Trubadurul, căruia Al. Săndulescu îi acordă o atenție mai redusă.

În *Satul și natura*, după observații juste și bogat argumentate, referitoare la „cultul celor mici", la specificul mahalalei bucureștene, la procesele de diferențiere economico-socială remarcate de Barbu Delavrancea, la țară etc., autorul monografiei se oprește la paseismul ruralist al scriitorului (p. 149—151). Pe acesta îl condamnă, posibil, prea sever. Trebuia subliniat, cu mai multă insistență, că mirajul trecutului, pentru Delavrancea, ca pentru romantici în genere, implica transfigurarea trecutului ca o replică dată unui prezent care nu satisfăcea. Cît privește imaginea „idealizată" a vieții orzarilor din timpul copilăriei lui Delavrancea, aceasta corespundea și unei realități istorice. Pauperizarea maselor rurale și semirurale, datorită dezvoltării burgheziei, era mai accentuată către 1885, decît în 1860. „Tonul tînguitor, de apăsătoare nostalgie", prin care crede Al. Săndulescu că mai „păcătuiește" scriitorul în *Odinioară*, e o concretizare, în conformitate cu temperamentul lui Delavrancea, a regretului copilăriei, nelipsit celor mai mulți evocatori ai primilor ani. Nici Ion Creangă, prozator mai puțin romantic , nu era în *Amintirile* sale cu totul indiferent față de trecut.

Înrudirea dintre dragostea eroinei din *Sultănica* și „motivul romantic al *Zburătorului* cu tradiție atît în folclor, cît și în poezia noastră cultă", remarcată în studiu (p. 153—154),

credem că e prea depărtată. Într-o măsură, toate tinerele avînd tulburări erotice ne-ar putea aminti de *Zburătorul*, pînă şi Virginia, eroina lui Bernardin de Saint-Pierre. Asocierea dintre Sultănica şi Zburător e greu de făcut, pentru că personajul lui Eliade Rădulescu e supus unor tulburări indefinite, abia sugerate, pe cînd cel al lui Delavrancea încearcă o dragoste concretă. Pe de altă parte, Sultănica nu e numai candidă, dar şi naivă.

La afirmaţia că Delavrancea era „mereu în contact cu limba vorbită" (p. 178), cu precizarea „nutrit în permanenţă de limba vorbită" (p. 180), poate ar fi fost cazul să se adauge : „ca toţi scriitorii români". Între limba vorbită şi literară a românilor nu există distanţă mare, spre deosebire, bunăoară, de a grecilor moderni. Din acest punct de vedere Delavrancea a mers pe drumul deschis de Miron Costin şi Neculce, de Ienăchiţă Văcărescu şi Alecsandri, de Creangă şi Caragiale. O excepţie ar fi făcut-o şcoala latinistă, dacă ar fi reuşit să realizeze opere valoroase în limbajul propagat. Dar şi scriitorii aparţinînd acestei direcţii au folosit, în literatura lor limba vorbită, aşa cum a făcut Ion Budai-Deleanu. În analiza stilului lui Delavrancea, s-ar fi cuvenit un loc important simbolicii. Cît priveşte metaforismul, acesta a fost prea aspru criticat, fără a se arăta îndeajuns meritele pe linia sugestiei artistice.

Monografia *Delavrancea* a lui Al. Săndulescu, chiar prin multilateralitatea tratării, ne-a incitat la discutarea cîtorva amănunte cu care nu sîntem de acord. Lucrarea, avînd reale calităţi, rămîne o contribuţie istorico-literară de seamă, aşa cum am arătat la începutul recenziei noastre.

Valeriu Ciobanu

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ERATĂ

Pagina	rîndul	în loc de:	se va citi:
548	9 de jos	natură	cultură

Revista de istorie și teorie literară nr. 3–4/1964

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August, București.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R. P. R.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p. + 63 reproduceri, 56 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată**, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

A. FOCHI, **Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte.** Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

AUGUSTIN Z. N. POP, **Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu**, 1962, 623 p. + 6 pl., 26,70 lei.

NICOLAE LIU, **Catalogul corespondenței lui Ion Ghica**, 1962, 432 p. + 1 pl., 13,90 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia în anul 1838**, ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

I. P. I. — c. 193

43.461

Lei 30.—